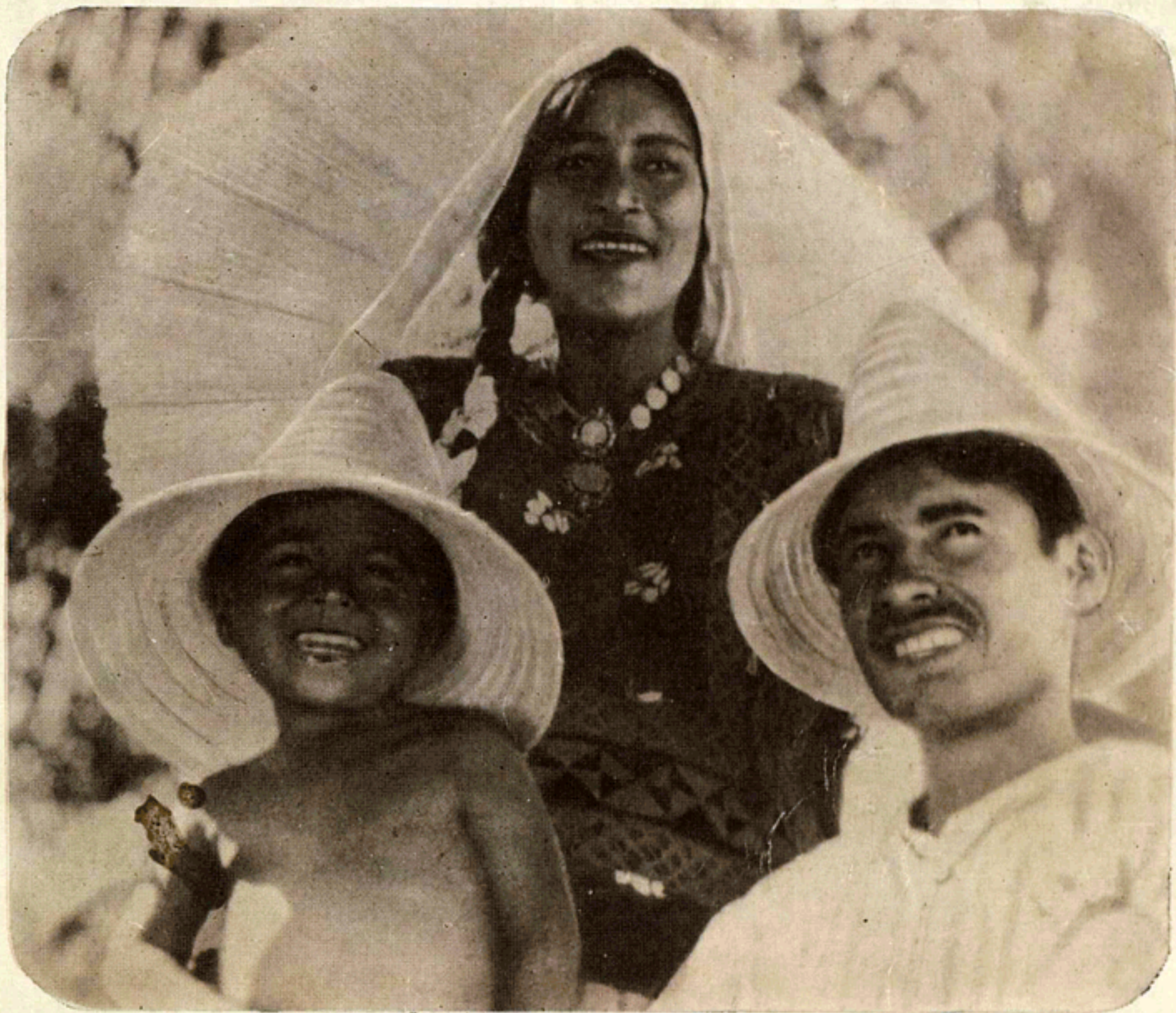


1-1333/80

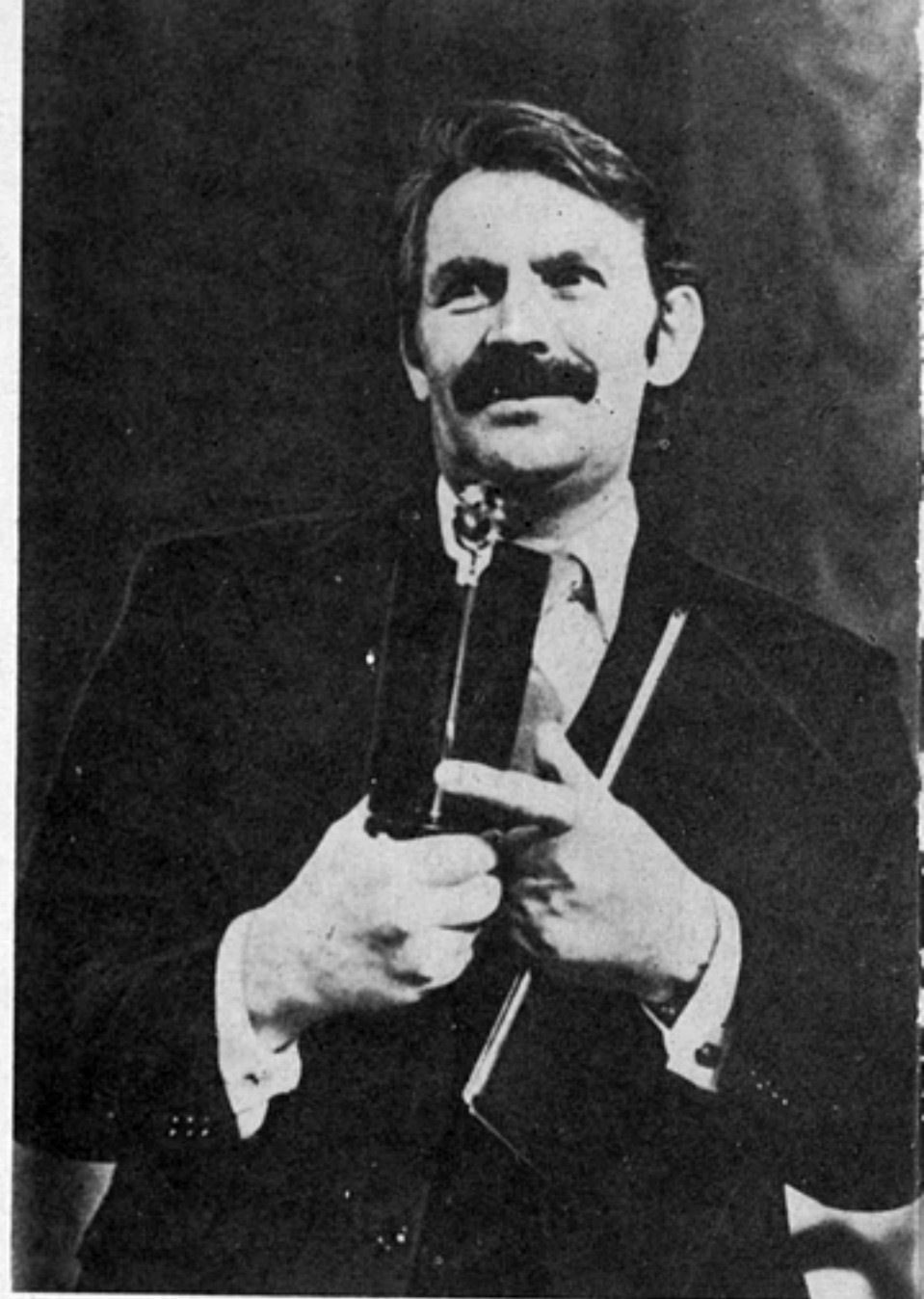
25

ISSNOI30-6405



ИСКУССТВО
КИНО
1980

НО



КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.

ВАЙСФЕЛЬД И. В.

ГЕРАСИМОВ С. А.

ЗГУРИДИ А. М.

ИГНАТЬЕВА Н. А.

(зам. гл. редактора)

КАРАГАНОВ А. В.

КУДИН В. А.

МАХНАЧ Л. В.

МЕДВЕДЕВ А. Н.

(зам. гл. редактора)

НОВОГРУДСКИЙ А. Е.

ПАРАМОНОВА К. К.

САВИЦКИЙ Н. В.

САЛЫНСКИЙ А. Д.

САНАЕВ В. В.

СОЛОВЬЕВ В. И.

СУМЕНОВ Н. М.

ЮРЕНЕВ Р. Н.

ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь

КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Германа А. А.

Художественный редактор Петрова Э. С.

Технический редактор Иванова Т. Ю.

Корректор Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб

Рукописи не возвращаются

Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки

Кадр из фильма «Да здравствует Мексика!» (режиссеры Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров, оператор Эдуард Тиссэ; фильм восстановлен на киностудии «Мосфильм» творческим коллективом под руководством Г. Александрова)

На 2-й стр. обложки

Актеры, награжденные на XI МКФ в Москве призами за лучшую роль: сверху — Дейси Гранадос (Куба), Ульрих Тайн (ГДР); внизу — Ясмينا Хлат (Алжир) в фильме «Нахля», Велимир Бата Живоинович (Югославия)

На 4-й стр. обложки

Кадры из фильмов, получивших Золотой приз на XI МКФ в Москве: сверху — «Христос остановился в Эболи» (Италия); внизу — «Кинолюбитель» (Польша), «7 дней в январе» (Испания)

1

Содержание

Л. И. Брежнев	3	Советским кинематографистам
Константин Степанков	4	Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза, Президиуму Верховного Совета Союза ССР, Совету Министров СССР, товарищу Леониду Ильичу Брежневу
Василий Соловьев	6	Советскому кинематографу — 60 лет
Виктор Туров	6	Высокая миссия советского экрана
Лев Черенцов	11	Созидательная сила искусства
Григорий Рошаль	11	Плечом к плечу с героем
Владимир Баскаков	15	Мы смотрим в будущее
Франческо Роззи, Кшиштоф Кесьлевский, Хорхе Санхинес, Золтан Фабри, Ха Суан Чыонг	18	Портрет человека
Аркадий Ваксберг	23	Для масс
Н Дзюбинская	26	XI Московский международный кинофестиваль
О. Павлов	26	В ритме времени
С. Капица, Л. Николаев	59	«...Свое неповторимое слово»
Наталья Гундарева	83	Новые фильмы
Михаил Глузский	83	Воспитание правдой
Олег Басилашвили	92	Фабула или стиль?
Майя Булгакова	101	О земле-кормилице
А. Липков	106	Современность и экран
Владлен Давыдов	106	Научный фильм о современном мире
Юрий Ракша	117	Интервью между съемками
А. Новиков	117	Право на сложную драматургию
Владислав Микоша, Василий Ордынский	118	Пора неожиданных ролей
Сергей Соловьев	120	Человек из потока
	122	Откуда мы родом...
	125	Репортаж со съемочной площадки
	125	Что есть профессия?
	145	Наши юбиляры
	149	Герой нашего времени
	151	Здравствуйте, учитель!
	151	Издано о кинематографе
	157	Философия на экране и в теории кино
	157	Памяти товарища
	161	Сценарий
	161	Спасатель
	192	Фильмография

Iskusstvo kino Cinema Art

Greetings of the General Secretary of the Central Committee of the CPSU; the Chairman of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR L. I. Brezhnev to the Soviet Film — Makers (p. 3). To the Central Committee of the CRSU, Presidium of the Supreme Soviet of the USSR, the Council of Ministers of the USSR, to Comrade L. I. Brezhnev (p. 4). The letter of the Soviet film-makers, members of the official meetings commemorating the 60th anniversary of the Soviet cinema.

The 60th Anniversary of the Soviet Cinema

The Lofty Mission of the Soviet Screen Creative Power of Art (p. 6).

Konstantin
Stepanov
Vasily
Soloviev
Victor Turov
Lev Cherentsov
Grigory Roshal

With the Hero Elbow to Elbow (p. 11). We Anticipate the Future (p. 15). The Portrait of a Man (p. 18). For the Masses (p. 23). Responses of the film-makers to the greetings of L. I. Brezhnev in connection with the 60th anniversary of the Soviet cinema

The XI International Film Festival

Vladimir
Baskakov

In the Rythm of Times (p. 26). Review article about the films shown in competition during the XI International Film Festival in Moscow

Francesco Rosi

«Our Own Inimitable World» «The Most Important Is to Be True to Life» (p. 59).

Krzysztof
Kieslowski
Jorje Sanjuines

«Our Attitude Is to Be Active» (p. 67).

Zoltan Fabri

«Contact with People Is the Source of the Art's Strength» (p. 74).

Ha Suang
Chuong

The Experience of the Soviet Cinema Belongs to the Whole World (p. 77).

«Real Art Does Not Grow Old» (p. 79).

Delegates and guests of the XI IFF on the problems of contemporary cinema.

New Films

Arkady
Vaksberg

Bringing up by the Tryth (p. 83). Review of the film «The Interrogation» (Azerbaijandfilm, 1979).

Nina
Dzubinskaya

Fabula or Style? (p. 92). Review of the films «Seagulls Don't Reach Here» (Mosfilm, 1978) and

Oleg Pavlov

«The Tale of Taiga» (Lenfilm, 1979). About Our Feeder — Earth (p. 101).

Review of the film «Your Sower and Keeper» (Sverdlovsk Film Studios, 1978).

The Time and the Screen

Sergey
Kapitsa,

Scientific Film about the Contemporary World (p. 106).

Leonid
Nikolaev

Problems of modern science on screen.

Interview at the Shooting Site

Natalya
Gundareva
Mikhail
Gluzsky
Oleg
Basilashvili
Maya
Bulgakova

The Right for the Complex Story — Line (p. 117).

The Time of Unexpected Roles (p. 118).

The Man from the Stream (p. 120).

Where We Are from... (p. 123).

Reporting from the Shooting Site

Alexander
Lipkov

What is a Profession? (p. 123). About the shooting of a new film

«Several Days from the Life of I. I. Oblomov» directed by Nikita Mikhalkov.

Jubilee

Vladlen
Davydov
Yury Raksha

The Hero of Our Time (p. 145). To the 80th birthday of Nikolai Bogolubov.

How Do You Do, Teacher (p. 149). To the 60th birthday of Gennady Myasnikov.

Published on Cinema

Alexander
Novikov

Philosophy on Screen and in the Film Theory (p. 151).

Review of the book by Evgeny Veitsman «Outlines of the Film Philosophy».

In Memoriam

Vladislav
Miksha
Vasily
Ordynsky
Sergey Soloviev

About the Friend (p. 157).

He Will Stay in the Ranks (p. 159).

In Memoriam of Konstantin Simonov. Live Saver (p. 161).

Script

Filmography (p. 192).

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319,
Москва, А-319
ул. Усневича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 18.10.79.
Подп. к печати 14.12.79. А13942
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12, 12 усл. п. л. 14, 18,
уч.-изд. л. 18, 3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 2576
Чеховский полиграфический
комбинат Союзполиграфпрома
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли
г. Чехов, Московской области

Советским кинематографистам

Дорогие товарищи!

От имени Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза горячо поздравляю вас в день шестидесятилетия советской кинематографии.

Подписанный Владимиром Ильичем Лениным 27 августа 1919 года декрет о передаче кинодела в руки победившего народа положил начало советскому кино как самому массовому из искусств, как искусству, которое выражает передовые революционные идеалы, несет трудящимся знания и культуру.

Советское кино показало всему миру, что влияние и созидательная сила искусства многократно возрастают, когда оно активно участвует в общественной жизни своей страны, в борьбе за преобразование общества на основах социальной справедливости и подлинного гуманизма.

Юбилей советского кино — крупное событие в культурной жизни. Наши кинофильмы правдиво раскрывают историю социалистического общества, характер нового человека, утверждают советский образ жизни. Они отражают революционные, трудовые и ратные подвиги народов нашей страны, воспитывают чувства патриотизма и интернационализма.

Деятели советского кино всегда были с партией, с народом, находились на передовых рубежах социалистического строительства. Они создали талантливые фильмы, поразившие мир своей революционной новизной и художественным своеобразием, продемонстрировали, на что способен народ, поднятый Октябрем к вершинам творчества.

Советская кинематография оказала заметное влияние на развитие мирового прогрессивного киноискусства. Сегодня кино, как и на протяжении всех шестидесяти лет своей истории, является активным проводником идей и политики партии, участвует в осуществлении грандиозных планов, выработанных XXV съездом КПСС, наглядно отражает величие свершений нашего общества, нерушимую дружбу народов СССР, в братском единстве строящих коммунизм.

Партия высоко ценит труд кинематографистов, проявляет неизменную заботу о развитии киноискусства, повышении его роли в общественной жизни страны, идейном и нравственном воспитании советских людей, в современной идеологической борьбе.

Искусство кино призвано отвечать возросшим духовным запросам народа. Это предполагает высокую требовательность мастеров кино к своему творчеству, глубокий критический анализ процессов киноискусства, подлинно новаторский поиск творческих решений в целях создания произведений, достойных нашей эпохи.

В день юбилея советского кино желаю всем работникам кинематографии новых больших достижений в утверждении своим мастерством и талантом идеалов мира и дружбы между народами.

Здоровья и счастья вам, друзья, дальнейших успехов на благо нашей Родины!

Л. БРЕЖНЕВ

Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза Президиуму Верховного Совета Союза ССР Совету Министров СССР Товарищу Леониду Ильичу Брежневу

Участники торжественного собрания, посвященного празднованию 60-летия советского кино, от имени всех советских кинематографистов сердечно благодарят Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР, Советское правительство и лично Леонида Ильича Брежнева за постоянную заботу и внимание к делам и нуждам советской кинематографии.

Высокая оценка значения и роли кино в духовной жизни народа, которая содержится в приветствии товарища Л. И. Брежнева к советским кинематографистам, вдохновляет мастеров кино на создание произведений, достойных нашего народа — строителя коммунистического общества.

У всех кинематографистов и многомиллионного советского зрителя чувство глубокой признательности вызвало установление ежегодного праздника — «День советского кино». Он отмечается в знаменательную для истории советского кино дату — 27 августа, когда в 1919 году великий вождь Октября В. И. Ленин подписал декрет о переходе кинодела в руки государства рабочих и крестьян.

Оглядываясь на пройденный путь, деятели советского кино отчетливо видят, что только верность ленинским принципам партийности и народности искусства, только неизменная и неразрывная связь с жизнью трудящихся явились залогом успешного выполнения ответственных и почетных задач, выдвинутых эпохой Октября перед кинематографом.

Советским кинематографистам выпала высокая честь средствами кино отобразить историю Великой Октябрьской социалистической революции, воссоздать на экране дорогой миллионам зрителей образ Владимира Ильича Ленина, рассказать о массовом героизме защитников Родины и эпическом размахе невиданного по своим масштабам переустройства общества на пути к социализму и коммунизму. Выполнить эту задачу могли только художники, творчество которых было партийно и народно по самому своему существу. Социалистическая направленность, гуманизм и интернационализм, новаторский характер многонационального советского кинематографа обеспечили ему

ведущую роль в прогрессивном киноискусстве современности, признание мировой общественности.

Работники советского кино умом и сердцем понимают, что материалы XXV съезда КПСС, Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», документы партии по идеологическим вопросам, указания и рекомендации товарища Л. И. Брежнева ставят перед нами ответственные и сложные задачи.

Внимание советских кинематографистов приковано к тем грандиозным процессам коммунистического строительства, которые идут сегодня на просторах нашей великой страны. В созидательном труде, в героических свершениях советских людей видят деятели кино источники своего вдохновения.

Советские кинематографисты заверяют ленинский Центральный Комитет родной Коммунистической партии и Советское правительство, лично Вас, дорогой Леонид Ильич, что приложат все силы для того, чтобы новыми значительными фильмами оправдать высокое доверие партии и народа, встретить XXVI съезд КПСС яркими творческими победами.

Как прежде, так и ныне весь свой талант и мастерство советские кинематографисты отдадут величественному делу коммунистического строительства!

Высокая миссия советского экрана

Константин Степанков

Созидательная сила искусства

Гордость за наше великое искусство — вот чувство, которое пронизывало меня в те минуты, когда я читал слова приветствия Л. И. Брежнева, адресованные нам, советским кинематографистам, в день 60-летия советского кино. Невольно думалось о том огромном пути, который прошел кинематограф за годы своего существования. Ведь поначалу мало кто воспринимал кино всерьез, оно казалось лишь пустой увеселительной забавой. Возможности кино, и прежде всего его социальная значимость, его роль в прогрессе общества казались крайне ограниченными. Нужна была гениальная ленинская прозорливость, чтобы по достоинству оценить способность кинематографа завоевывать огромные массы людей, будить их разум и сердце, служить могучим средством политико-культурного воспитания народа.

Сегодня ленинскую оценку кино как важнейшего из искусств в деле социально-культурного преобразования нашего общества еще раз напомнила партия. «Подписанный Влади-

миром Ильичем Лениным 27 августа 1919 года Декрет о передаче кинодела в руки победившего народа, — читаем мы в приветствии Л. И. Брежнева, — положил начало советскому кино как самому массовому из искусств, как искусству, которое выражает передовые революционные идеалы, несет трудящимся знания и культуру. Советское кино показало всему миру, что влияние и созидательная сила искусства многократно возрастают, когда оно активно участвует в общественной жизни своей страны, в борьбе за преобразование общества на основах социальной справедливости и подлинного гуманизма».

В этих словах запечатлена важнейшая особенность всего нашего искусства — его теснейшая, глубочайшая связь с жизнью народа, партии, неотрывность советского художника от вскормившей, выпестовавшей его социальной и национальной целостности. Художник, по замечательному выражению Максима Горького, является «чувствилищем» своего класса, той новой, говоря о дне сегодняшнем, исторической общности людей, имя которой — советский народ.

Юбилей нашего многонационального кино стал не только праздником, но и поводом для глубоких раздумий об исторических судьбах искусства экрана, направляющих тенденциях его развития. Подобные раздумья редко бывают только праздничными. Художник — одна из самых беспокойных профессий на свете; достигнутое здесь зачастую лишь основание, из которого рождается чувство неудовлетворенности сделанным, потребность идти дальше. По всей видимости, это диктуется тем, что каждый из нас чувствует огромную ответственность не только за судьбу своего творчества, искусства, а больше — за то, каким станет завтра человек, смотрящий сегодня наши фильмы, следящий за нашими поисками. Ибо, как сказано в приветствии Л. И. Брежнева, «искусство кино призвано отвечать возросшим духовным запросам народа. Это предполагает высокую требовательность мастеров кино к своему творчеству, глубокий критический анализ процессов киноискусства, подлинно новаторский поиск творче-

ских решений в целях создания произведений, достойных нашей эпохи».

Мы стоим на пороге нового десятилетия. Какими станут они для нас, годы восьмидесятые? Трудно загадывать. Чтобы хоть в какой-то мере заглянуть в завтра, надо, вероятно, обернуться назад, посмотреть, как шли мы, что приобрели, что подрастеряли. Партия призывает нас к честному анализу состояния дел в нашем творческом цехе, и мы не имеем права уклоняться от такого разговора.

В своих произведениях художник так или иначе отражает жизнь во всех ее сложнейших переплетениях. Но произведениями настоящего, истинного искусства они могут стать лишь в том случае, если выношены, пережиты, в страданы человеком, сотворившим их, если излучают боль его, радость и счастье, а в конечном итоге страсть большого художника, гражданина, сына земли своей, своего народа. Это и позволяет ему оказывать сильнейшее воздействие на современников своих и потомков, воздействие, равное иногда потрясению, переворачивающему жизнь иных людей, коренным образом перестраивающему ее направленность. Художественный идеал общества — не пустое словцо, не туманное образование нашего сознания. Настоящий художник всегда возвышает наш ум и сердце, заражает нас страстью быть лучше, чище, духовнее во всех проявлениях своего бытия, всегда зовет нас в будущее, заставляя видеть, как рождается оно в делах и помыслах народа.

Семидесятые годы отмечены особенно интенсивным развитием средств массовой коммуникации. Отдельный человек сегодня явственно ощущает биение сердца всего мира. Он горячо переживает события на вьетнамо-китайской границе, революционные процессы, происходящие в Иране и Никарагуа, конфликты, потрясающие африканский континент. На каждом шагу — в кругу семьи или в заводском цехе, или просто в вагоне метро — мы слышим разговоры о полете человека в космос, о судьбах океана и леса, населяющих их рыб, птиц и зверей... То есть мы свидетели и участники удивительного процесса, когда

каждый человек становится гражданином Земли, всей планеты. Для него делаются близкими и те проблемы, которые, казалось бы, непосредственно, вплотную его никак не затрагивают. С другой же стороны, мы постоянно отмечаем, что современный человек стал менее, как говорится, коммуникабелен, что сузилось его общение с окружающими. Тем самым мышление, чувствование, переживание мира стали более «глобальными», что ли, нередко в ущерб способности к самоуглублению, умению ощущать непреходящую ценность живых, тонких, невидимых межчеловеческих связей, того интимного круга вещей, который соединяет людей. Вот почему мне лично очень дороги художники, которые, хорошо понимая характер происходящих жизненных процессов, их сущностные моменты, в то же время пытаются обогатить, восполнить мир человеческих чувств иными, так сказать, регистрами. В качестве примера можно назвать драматурга Э. Брингсского и режиссера Э. Рязанова, в частности, их телефильм «Ирония судьбы...». Частный, казалось бы, малозначительный жизненный случай в поле зрения художников. Однако стоит за ним большая человеческая боль. Человеку претит стандартизация, упрощение, нивелировка, он стремится освободиться от нее. Авторы очень осторожно, бережно подводят своих героев к осознанию вечности тех нравственных ценностей, которые не могут существовать как нечто абстрактное, тиражированное, обезличенное, обретают свой настоящий, истинный смысл, лишь став глубоко личностным, интимным, пережитым. И поэтому любовь, способность без остатка погружаться в мир другого человека, открывая его для себя и через себя, утверждаются в фильме, а посредством него и в сознании зрителей, как высшие проявления человечности.

К сожалению, подобные примеры еще не так многочисленны. Мысль о воспитательной, преобразующей роли киноискусства в жизни миллионов людей, кажется, бесспорна, однако на практике приходится еще встречаться с картинами, авторы которых озабочены лишь одним: как бы угодить зрителю, подладиться под сложившуюся у него систему установок

и ориентиров. Зритель умный, взыскательный никогда не примет этой заискивающей интонации, хорошо чувствуя стоящее за ней неуважение к себе, к своим творческим возможностям. Ибо он ждет от искусства не повторений, не готовых, пусть и устраивающих его в чем-то, схем — он ищет в мире художника отклик на свои непростые думы о дне сегодняшнем и дне завтрашнем, он ждет от него настоящей, открытой страсти к познанию социального бытия. И если художник оказывается на высоте этих ожиданий — тогда он может открыть в действительности как бы несуществовавшие до него миры человеческих отношений, конфликтов, характеров. Эту особенность искусства замечательно выразил когда-то Лев Толстой, говоря о тургеневских женщинах: «Может быть, таких, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились». В практике современного искусства мы также встречаемся с подобными примерами, хотя, быть может, далеко не все они могут выдержать сравнение с героями тургеневских романов. Тот же знаменитый Чешков из пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны» — ведь он сошел с театральных подмостков прямо в жизнь, высветив в ней реально существующее явление, реальный человеческий тип. Чешков — эта фамилия стала почти нарицательной, это уже общеупотребимое понятие, с помощью которого мы фиксируем родство внешне довольно разных тенденций. Вот так бы почаще, посмелее работать нашим драматургам — насколько действенной стало бы наше искусство, насколько возросла бы его роль в жизни общества! И насколько же интереснее бы стало работать нам, актерам, чья творческая энергия так часто еще никнет, увядает, попадая в берега серого, бесстрастного драматургического потока.

Здесь надо поразмышлять еще вот над чем. Как-то мне довелось прочитать, о том, что в США советологами был проведен симпозиум, главный вопрос которого формулировался следующим образом: «Как мы должны встретить столетие Советской власти?» В первую очередь, конечно, рассматривались возможности оказать влияние на мировоззрение молодого

поколения нашей страны. Итак, наши противники уже сегодня думают над тем, какими мы, весь наш народ, придем к столетию Октября, какие существуют «возможности» трансформировать наш образ жизни для того, чтобы стал он милее оку западных идеологов. С какой же страстностью, с какой убежденностью должны говорить мы с экрана со зрителем, не только нашим, но и зарубежным, для того чтобы наши фильмы являлись могучим орудием политического, нравственного, культурного влияния на многомиллионные массы! Именно такими и были фильмы С. Эйзенштейна и А. Довженко, В. Пудовкина и М. Ромма, Г. Козинцева и С. Юткевича, принесшие мировую славу нашему кино, завоевавшие любовь и уважение советских людей. Но, как ни странно, говоря сегодня о воздействии кинематографа на умы и сердца в условиях нынешней идеологической борьбы, борьбы мировоззрений, мы порой переходим к какой-то «оборонческой» терминологии. Получается так, что на нас наступают и наша чуть ли не единственная участь — защищаться. Такое понимание идеологических задач нашего искусства кажется мне глубоко неверным. Наше искусство должно быть как можно более активным, наступательным. Тем более что у нас есть в этом отношении поистине прекрасные традиции. Вспомним, в какое время завоевал мировой экран «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, как неотвратимо, почти гипнотически воздействовал он на представителей самых различных классов, самых различных политических убеждений! А «Земля» А. Довженко, чья поэзия была отнюдь не созерцательной, пассивной, как казалось в свое время некоторым критикам, но, напротив, проникнутой глубоко гражданской, беспокойной, пытливой мыслью крупного социального художника. От фильмов такого политического накала, такого темперамента, такой покоряюще новой художественной выразительности трудно было «уберечься», как ни старались сделать это на Западе. Эти традиции были продолжены и в последующие десятилетия. Какой мощный резонанс вызвали, как мы помним, «Баллада о солдате», «Летят журавли»,

«Коммунист»! Потому, наверное, что они не повторяли пройденного, а по-новому, своеобразно и неожиданно, запечатлели духовность советского человека, мир его нравственных ценностей, высокий драматизм его исторической судьбы. И не удивительно, что именно эти фильмы так поразили не только нашего, но и зарубежного зрителя, убедительно продемонстрировав ему неповторимость нашего советского образа жизни во всей его сложности и неоднозначности, формирующего человека, способного пронести через тягчайшие испытания чистоту помыслов и деяний.

Страсть художника — вот что не может не завоевать человеческое сердце. Без такой страсти, одержимости невозможно выразить правду времени, которая не только постигается авторами, но и создается их воображением, их личной нравственной убежденностью, их пониманием сущности своей эпохи. Вот когда отдельный факт, отдельное явление обретают в произведении искусства способность предстать как обобщение жизненной сути. Именно таким обобщением был образ Егора Трубникова, созданный, прожитый в фильме «Председатель» Михаилом Ульяновым. И по сей день этот образ непревзойден по силе страсти, по мощи актерского самовыражения, по кажущемуся почти невероятным проникновению художника в самую сущность социально-психологических процессов. Фильм смело вторгался в жизнь, не боясь ее теневых сторон, не пугаясь «острых углов», — и в этом была его сила, сила убежденности в том, что только правда человеческих характеров способна взволновать наши сердца, обратить их к самым насущным проблемам современности.

И здесь, как мне кажется, самое время сказать вот о чем. Мне представляется очень большим недостатком в разработке образа положительного, как его не слишком удачно именуют критики, героя то, что его на нашем экране нередко стремятся представить в некоем розовом свете. А в результате рвется та пуповина, что соединяет героя с самой что ни на есть живой жизнью, и получается какой-то ходульный, усредненный персонаж, собственно схема, а не человек, ходячая добродетель. Но

ведь тем самым из него вынут тот стержень, без которого зритель теряет доверие к образу человека на экране. И — исчезает из драматургии наших фильмов такая неотъемлемая ее черта, как острота конфликта. Вот Трубников — разве можно назвать его героем добродетельным? Нет, не похож он на устраивающих всех, добреньких, благополучных «положительных» персонажей, кочующих из одного фильма в другой. Но вот скучно нам с этой «правильностью», заранее рассчитанной, сбалансированной во все стороны жизни. Зритель и без этого наизусть знает прописи, по которым положено существовать, зачем же искусству преподавать ему эти схемы поведения? Трубников ведь, наверное, не во всем годился в примеры для подражания. Он и колюч, и непреклонен в достижении своей цели, а иногда попросту груб и жесток, и в его правоте заключена тут же и неправота, идущая от прямолинейности, от высочайшей температуры человеческих чувств.

Кстати, о жесткости. Мы порой отказываем ей в праве так или иначе проявляться в наших героях. Зачастую выдвигаются просто-таки нелепые требования редакции, которая стремится «освободить» характер героя от любых усложняющих его черт. Но ведь так можно приучить зрителя, в первую очередь молодого, к известному розовому веществу, которым так удобно начинять положительных персонажей. Питаться таким веществом крайне опасно — симптомы мещанского подхода к оценке жизненных явлений, о которых говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, требуют от нас, художников, всей нашей партийной, гражданской непримиримости, активной, наступательной социальной позиции. А это и предполагает необходимость воссоздавать в наших фильмах образ действительности во всей остроте ее реальных проблем. Но можно ли воспроизвести эту сложность, эту остроту, руководствуясь бессмертным принципом «как бы чего не вышло», согласно которому зритель заранее «облагодетельствован» избавлением от любых «жестких», а посему и «ненужных» подробностей жизни! Однако вместе с такими подроб-

ностями порой уходит дыхание, полнота жизни, при воссоздании которой «правила хорошего тона» далеко не всегда самые действенные. И кроме того, еще со времен древних греков, у которых мы находим такое понятие, как катарсис, известно, что полноценный процесс художественного восприятия — это труд, труд души, благодарный и значительный, имеющий большую социальную ценность. Зачем же сознательно превращать его в несерьезную работенку, в бездумное потребление?

Традиция «Председателя», традиция глубокого, честного, безбоязненного исследования проблем современности должна поэтому развиваться. Она и развивается, конечно, только не так активно, как хотелось бы. Ведь что можно вспомнить в этой связи? «Твой современник» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, чьи герои, Губанов и Ниточкин, принадлежат к замечательным достижениям нашего кино; фильмы Василия Шукшина... Шукшин в полной мере отвечал высоким требованиям развития этой традиции, чем заслужил огромную любовь и признательность миллионов людей. Кто-то, вероятно, дополнит ряд запомнившихся, глубоких характеров. Но, увы, слишком часто современные герои лишь отдаленно, приблизительно напоминают своих жизненных прототипов. А это значит, что очень много мы недодаем зрителю и в плане идеологической борьбы за человека, за его духовный рост, за его совершенствование. Обидно, что есть еще в нашем кино люди, которые почему-то считают, что наилучший путь такой борьбы средствами нашего искусства — всяческое сглаживание противоречий, замалчивание недостатков и сложностей, с которыми мы встречаемся в жизни. Но если художник занимает такую, в общем-то чисто пассивную, чтобы не сказать резче, позицию, то разве может он зажечь своего зрителя, активизировать его духовный мир, его жизненные силы? «Там, где не в чести критика и самокритика, — сказано в Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», — где недостает гласности в общественных делах, наносится прямой

ущерб активности масс. А ведь именно в активности масс — важнейший источник силы социалистического общественного строя». Эти глубоко справедливые и очень точные слова непосредственно относятся и к развитию нашего кинопроцесса. Если мы считаем себя бойцами, находящимися на переднем крае жизни, мы не можем не учитывать конечных результатов нашей работы, ее воспитательной значимости.

Здесь хотелось бы также сказать несколько нелицеприятных слов в адрес нашей практики редактирования. Именно здесь заключены многие причины недостатков в отражении современной жизни на киноэкране. Двадцать пять лет назад Александр Петрович Довженко в одном из выступлений очень метко говорил о нетерпимости положения, «при котором часто творчество уступает место редактированию. Причем, — продолжал Довженко, — искреннее «перевыполнение» редактором своего плана приводит к тому, что драматургия, драматическая острота, страстность пьесы, драмы, сценария зачастую заменяются субординацией, что кому должно сказать. Разница в характерах выражается во взаимном поучении»¹. К большому сожалению, эти слова можно повторить и сегодня. Кино — это, конечно, во многом коллективное творчество, но нельзя же доводить этот принцип до абсурда. Ведь нередко груз редакторских пожеланий и указаний, порой достаточно субъективных, так давит на сценарий, что он постепенно утрачивает свою свежесть, неожиданность, новизну. В итоге страдают зритель и мы, актеры, вынужденные обращаться к слабой драматургии.

Могут сказать, правда, что моя творческая судьба как раз этого не подтверждает. Действительно, в последнее время мне нередко, что называется, везло на хорошие, а иногда и просто прекрасные роли. Но ведь все они — в фильмах о великом прошлом нашей Родины. Сколь бы ни было велико мое удовлетворение от таких работ, как Федор Лобачев в «Комиссарах», Жухрай в телефильме «Как

¹ Александр Довженко. Собр. соч. в 4-х томах. М., «Искусство», 1970, т. 4, стр. 275.

закалялась сталь», Сидор Ковпак в «Думе о Ковпаке», все же они не могут утолить жажду создания образа нашего современника. Меня как актера и гражданина глубоко волнует страстный, равнодушный к бедам себе подобных человек, в котором воплощена высокая нравственность моего народа. Человек, который, борясь, проигрывая и побеждая, утверждает благородство труда, благородство любви — к женщине, семье, дому, к земле своей, к каждому ее дереву и травинке, ко всему, что зовется Родиной. Но моя творческая потребность все еще остается, к великому сожалению, по большей части нереализованной. И такая беда не у меня одного — у многих актеров, чей труд далеко не всегда приносит им истинную творческую радость.

Полнокровный художественный образ — это всегда результат длительного и порой мучительного процесса, в который втягивается вся жизнь актера, художника. Поэтому в ней не бывает мелочей. Довженко вовсе не лукавил, когда утверждал, что вид Брест-Литовского проспекта, по которому он ездил на киностудию, портит ему жизнь, что если ездить по этому проспекту постоянно, то вообще никогда не создашь хорошего фильма. Мысль выражена, быть может, несколько парадоксально, но это верная мысль. Сущность ее в том, что художник, создающий будущее, приближающий его к нам своими произведениями, никогда не может удовлетвориться несовершенством настоящего, поскольку согласие с ним, примирение означают деградацию всего его творчества. Художника, охотно идущего на компромисс со своей совестью, со своими убеждениями в жизни и в искусстве, — вот кого надо бояться нам более всего, вот с кем следует бороться самым решительным образом. Потому что его мораль не может не быть чуждой нам, советским художникам, исповедующим идеалы коммунизма, идеалы неустанного поиска лучших форм общественного прогресса.

Всегда больше говоришь о том, что наболевало. Вот и я в своих заметках стремился привлечь внимание прежде всего на проблемы воплощения современной темы в кино, на проблему современного героя. Это совсем не озна-

чает, конечно, какого-либо умаления других сторон нашей творческой жизни. Проблем много, существуют они практически на всех участках нашей работы. Вот, к примеру, одна из них. Отчего-то редко обращаемся мы к событиям нашей истории, в том числе национальной. А ведь какой истинно кинематографический, яркий материал заключен хотя бы в исторических произведениях нашей украинской, а также русской классики!

Между тем задачи воспитания у молодого поколения любви к Родине, патриотизма, уважения к исторической памяти народа настоятельно требуют обращения кинематографистов к событиям героического прошлого как украинской, так и всех других наций нашего великого исторического содружества.

Исходя из требований сегодняшнего дня, мы должны всегда помнить о великих традициях нашего искусства, о тех, кто создал нашу киноклассику, произведения, «порадившие, — как подчеркивается в приветствии Л. И. Брежнева, — мир своей революционной новизной и художественным своеобразием», продемонстрировавшие, «на что способен народ, поднятый Октябрем к вершинам творчества». Традиции эти вечны, как вечно революционное преобразование нашего общества, начало которому положил Ленин.

Киев

Василий Соловьев

Плечом к плечу с героем

«Отвечать возросшим духовным запросам народа...» Об этом высоком призвании отечественного киноискусства говорится в обращении Леонида Ильича Брежнева к советским кинематографистам в связи с 60-летием этого «самого важного из искусств».

Последние два десятилетия кинематографисты, все больше направляя свой поиск «внутри» человека, открывают новые темы, новые характеры. Отдавая должное постановщикам фильмов, особенно представителям так называемого «авторского кинематографа», нельзя не отметить большую и интересную работу кинодраматургов. Они — своего рода разведчики зреющих в обществе проблем.

Сейчас для кино и телевидения в год делается, как известно, около двухсот пятидесяти полнометражных художественных фильмов. Готовых сценариев для бесперебойного и ритмичного кинопроизводства такого объема необходимо в три раза больше, ибо по странной статистической закономерности только один из трех готовых сценариев идет в производство. Теперь, как никогда раньше, для способных молодых людей, которые хотят заниматься литературным трудом в кино, открыты широкие возможности. Сценарный факультет ВГИКа, Высшие сценарные курсы готовят кинодраматургов, качество их обучения улучшается. Постоянные конкурсы на лучший сценарий помогают привлекать в кино пишущих людей. Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» активизировало подготовку пополнения, в котором так нуждается наш цех кинодраматургов. Все организации, от которых зависят судьбы молодых творческих работников (Госкино, Союз кинематографистов, ЦК ВЛКСМ), внимательны к каждому способному человеку. Во многом благодаря такому вниманию к молодежи у нас появилось немало новых профессиональных сценаристов, талантливых людей, которые сознательно отдают кино свою жизнь. Для них кинематограф — главная область приложения сил. Это настоящие литераторы-кинематографисты.

Чьи имена в первую очередь приходят в голову? Валентин Черных, Виктор Мережко, Герман Климов, Александр Лапшин, Александр Горохов, Александр Гельман, Геннадий Бокарев, Александр Червинский, Александр Миндадзе, Сергей Бодров, Юлий Николин, Роза Хуснутдинова, Аркадий Ильин, Анатолий Усов, Владимир Сухоребрий... И, как говорится, ряд других.

Большинство сценаристов, пришедших в кино в 70-е годы, имели за плечами определенный жизненный опыт. К примеру, Червинский по своей первой профессии архитектор, Мережко — полиграфист, Усов — филолог. А Черных и Гельман поработали и в «сфере материального производства», и в журналистике. Климов — мастер спорта по многоборью. Самый, пожалуй, молодой из этой когорты, Миндадзе, работал в народном суде.

Конечно же, есть немало ныне известных драматургов и прозаиков, которые в главное дело своей жизни — писательство пришли на много более коротким путем, буквально со школьной скамьи. И оттого написанное ими не стало менее интересным. Однако в кинематографе дело сложилось так, что творчество именно тех, кто в кинодраматургию вступил, как говорят, «из жизни», сейчас определяет наиболее перспективное, на мой взгляд, направление в развитии нашего кинематографа.

Я думаю о своих сверстниках-сценаристах. Касаясь неизвестных нам сторон жизни, мы больше полагаемся на фантазию, воображение, возмещающие наше незнание. Стремимся избегать частностей. А ведь великие писатели, к примеру, были очень щепетильны в подобных ситуациях. Бальзак, сталкиваясь с какими-нибудь техническими или научными вопросами, консультировался с учеными. Известно, как детально Толстой изучал все доступные ему документы и свидетельства о войне 1812 года, о Бородинской битве, с какой научной достоверностью описывал церемонию посвящения Пьера Безухова в масоны.

Естественно, речь не идет о том, что если по своей первой профессии человек, допустим, металлург, то уж всю жизнь его герои не выберутся из мартеновского цеха. Близкое знакомство, а точнее, активное участие нового поколения сценаристов в трудовой жизни, на мой взгляд, во многом повлияло на их социальный кругозор. Они расширили проблемную «географию» кинематографа, вывели своих героев за рамки традиционно бытовых условий и конфликтов. В их сценариях мы сталкиваемся с персонажами, у которых чрезвычайно широкий спектр профессиональных занятий. У Гель-

мана — рабочие строительной бригады, инженеры, экономисты, директора предприятий, партийные работники. У Горохова внешторговцы, работники СЭВа, дизайнеры, экономисты. У Лапшина — спортсмены, тренеры, врачи. У него, кстати, был сценарий о метростроевцах. И прежде чем написать его, Александр несколько месяцев работал проходчиком. Сейчас он пишет об известном гидростроителе Бочкине и влезает в характер своего героя через его профессиональную деятельность, через технические, организационные тонкости его дела. Черных постоянно ездит по стране, вживаясь в конкретный специфический материал. Прежде чем написать «Человека на своем месте», он побывал, пожил во многих колхозах. Поднаторел так, что, кто знает, возможно, и сам смог бы «потащить» какое-нибудь хозяйство!

Разбитной рабочий паренек, сдержанный и мудрый пожилой станочник, «мягкотелый интеллигент», склонный к аморальным поступкам и нарушениям финансовой дисциплины работник торговли, режущая правду-матку старуха, появившийся в кульминационный момент суровый, но справедливый руководящий товарищ высокого ранга, смягченный какой-нибудь «оживляющей» деталью вроде любви к хорошему пению или неудачной попытки бросить курить, — такого рода фигуры не раз встречались во многих фильмах.

Новое поколение сценаристов, выводя на экран новых героев, ломает застарелые шаблоны, с высокой щепетильностью относясь к трудовой деятельности своих героев. В этом, думаю, сказывается и влияние первой профессии — серьезное и обстоятельное знание той сферы, которой человек посвящает большую часть своей жизни.

Оговорюсь: иногда возникает крен в сторону слишком уж буквальной «технологичности», на которую так щедры иные бесконечные телевизионные сериалы, где в течение нескольких вечеров герои подробно обсуждают, как лучше клепать или штамповать. А попутно женятся, разводятся, занимаются общественной работой. Сие — некий рецидив недоброй памяти фильмов, которые в свое время скомпрометировали тему

труда на экране. Такое кино вряд ли отвечает возросшим духовным запросам народа, о которых говорится в обращении Леонида Ильича Брежнева к советским кинематографистам.

Знаем мы и другую крайность, когда на переднем плане герои фильма решают «вечные проблемы», а на заднем — кто-то «кует что-то железные». В том и другом случае мы имеем подделки под искусство, где нет ни правды жизни, ни серьезных проблем, а ощутимы конъюнктурные попытки приспособиться к злобе дня. И зритель, естественно, их отвергает.

Но сценаристы, которых я упомянул, идут иным, новым путем. Они пытаются рассказать о нашем времени, о проблемах духовной и хозяйственной жизни страны, показывая людей в сфере их профессиональных забот. Они создают полнокровные образы наших современников, деятельных, самостоятельно мыслящих, для которых дело — главное в жизни. Помните, с какой страстью герои, допустим, Черныха и Гельмана, Бокарева и Лапшина отстаивают свои позиции, свои взгляды. Это полнокровная жизнь, это настоящая правда. Именно умение «вгрызаться» в правду — свойство нового поколения кинодраматургов.

Конечно же, производственная деятельность героев — не самоцель, а всего лишь средство для раскрытия их духовной, нравственной природы. Круг проявлений духовности людей в связи с их трудовой деятельностью — этот круг необъятен. В своем обращении Леонид Ильич Брежнев призвал советских кинематографистов к подлинно новаторскому поиску творческих решений в целях создания произведений, достойных нашей эпохи. Перспектива развития нашего искусства лежит именно в этом русле.

Мне приходилось слышать мнение, что такое увлечение кинематографа «производственной» стороной человеческого бытия, преобладание в нем жанра художественной публицистики рождает ленты-однодневки, посвященные важным, но преходящим темам. Но, во-первых, надо отличать направление от плохих картин. Во-вторых, искусство не имеет права уклоняться от участия в решении текущих социаль-

ных задач, встающих перед обществом. И в-третьих, чем больше мы отдаем сил, ума, души нашим делам, тем пристальнее искусство вглядывается в производственную сферу жизни. Вспомните, например, погодинские «производственные» пьесы 30—40-х годов. Едва не полвека прошло, а многие не устарели, их и сейчас ставят.

В чем тут дело? Прежде всего в том, что Погодин умел раскрыть яркие человеческие образы. Вот и кинематограф создал на протяжении своей истории галерею характеров, выражавших основные черты советского человека на каждом этапе развития нашего общества. «Наши кинофильмы, — читаем мы в обращении Л. И. Брежнева, — правдиво раскрывают историю социалистического общества, характер нового человека, утверждают советский образ жизни».

Характер нового человека... Нащупать в жизни черточки созревающего социально-психологического типа, выявить этот характер и воплотить его на экране — крайне трудная и весьма важная задача. Удачи на нашем счету в этом плане есть, они известны, и перечислять их не стоит. Самая, пожалуй, большая удача — это директор целинного совхоза Сечкин из новой ленты «Вкус хлеба». Кинодраматурги А. Лапшин, Р. Тюрин и В. Черных вместе с режиссером А. Сахаровым написали, на мой взгляд, интересный, мускулистый, достоверный сценарий, где, как свидетельствуют авторы, ни один эпизод не был выдуман. На основе этой крепкой драматургии актер Сергей Шакуров создал образ большой силы. Снова на наши экраны пришел истинно народный характер, каким были, например, Василий в доуженковской «Земле», сыгранная В. Марецкой Александра Соколова в «Члене правительства», ульяновский Егор Трубников в «Председателе». И вот что примечательно. В этом новом герое легко просматриваются вполне «старые» черты тех, кто делал революцию, дрался на фронтах гражданской войны, проводил индустриализацию, воевал с фашизмом, восстанавливал страну. Только уровень социального опыта у него другой, обстоятельства жизни иные.

Сечкин — близкий родственник других современных киногероев, которых отличают конкретность, динамизм, нелицеприятная, но высокая самооценка. Именно такие характеры выходят теперь во властители дум экрана.

Современный киногерой, чаще всего хорошо образованный, сторонник научной организации труда, ищет наиболее эффективные решения стоящих перед ним задач. Кстати, в личном плане это всегда обходится дороже, чем слепое «делание». История Сечкина из «Вкуса хлеба» — яркое тому подтверждение.

Вместе с тем наш герой — не сухой прагматик, «вычисляющий» и технологию, и человеческие взаимоотношения. Прагматик не способен на большие дела. Большие дела делаются только со страстью.

У Юлия Николина есть еще не поставленный сценарий о БАМе. Там один из персонажей — молодой человек, но, так сказать, личность старого закала. Он готов живот положить ради дела, но не умеет толково организовать людей на его выполнение. И бригада отказывается от него. Другой бригадир, получая задание, всякий раз отвечает, что выполнить его невозможно, так как одного не хватает, другого вообще нет, а третье не соответствует нормам. И однажды рабочий его бригады, возмущенный этой приземленной расчетливостью, кричит своему бригадиру: «Теплый сортир у меня в Москве был. Я сюда не затем приехал!»

Да, нового героя отличают страстность, убежденность, чувство глубокой ответственности за дело. Он подходит к любому вопросу обдуманно, все взвесив, но не равнодушно. В недавние времена эдакий интеллектуальный флюс считался своего рода модным украшением. Но настоящее искусство берет человека во всей его полноте и сложности, не только с раздумьями, но и со страстями.

Современный герой придает особое значение человеческому и профессиональному достоинству ближних, атмосфере нравственного и психологического комфорта, в которой должны жить и трудиться люди. Это новый, порожденный НТР, уровень демократичности, проявляющейся в условиях развитого социализма.

Хочу подчеркнуть, что подобные характеры взяты сценаристами из жизни и вызывают горячую зрительскую симпатию.

Будем трезвы. Конечно, кино в освоении «производственной» темы одержало лишь первые успехи. Естественно — серьезное осмысление новых тем требует времени. Но движение вперед ощутимо. Помню, в начале 70-х годов в Горьком на народном кинофестивале демонстрировались документальные и художественные ленты на «производственную тему». Жюри фестиваля, куда входили рабочие-нижегородцы, ни одному игровому фильму премии не дали. На просмотрах рабочая аудитория откровенно скучала, потому что на экране не появилось ни одного живого, интересного человека, не оказалось реальных проблем, с которыми зрители сталкивались ежедневно. А ведь с тех пор не прошло и десяти лет!

Кстати, я тогда впервые побывал на автозаводе. На меня огромное впечатление произвел конвейер, с которого каждые полторы минуты сходил новый грузовик. Теперь, сидя на каком-нибудь заседании и обсуждая сценарий, я постоянно вспоминаю — а ведь на ГАЗе за это время с конвейера сошли десятки автомобилей. Такой настрой помогает ощущать упругий, четкий ритм, в котором живет страна. И увидеть зрителя, для которого надо работать.

Что ж, иные «производственные» фильмы еще порой грешат прямолинейностью, назидательностью. Но новое поколение сценаристов отчетливо понимает, что искусство не воздействует «напрямую», что оно — не свод правил поведения и примеров для подражания. Хотя у нас слабыми, плохими фильмами, к сожалению, воспитан уже некий стереотип прямолинейного, буквального восприятия искусства. Не так давно на обсуждении «Калины красной» мне пришлось услышать, как один из выступавших с раздражением заявил: «И что мы все толчемся вокруг Егора Прокудина? Это же уголовник, враг». И это далеко не единичный пример упрощенного прочтения гуманного произведения Шукшина. Что же говорить о «производственных картинах», где герой, по мнению подобной категории зрите-

лей, прямо-таки обязан быть образцом во всех отношениях!

Нет, воспитательной миссии искусства отвечают именно те фильмы, где действуют жизненно достоверные, ярко и убедительно написанные герои, плечом к плечу с которыми зритель мог бы пережить еще одну, экранную, жизнь, перестрадать все перипетии борьбы за правду, до конца испытать радость и горе такого сопереживания, соучастия.

Именно такой кинематограф способен, как призывает Л. И. Брежнев, активно участвовать «в борьбе за преобразование общества на основах социальной справедливости и подлинного гуманизма».

Виктор Туров

Мы смотрим в будущее

Советское кино отметило свое шестидесятилетие. Для меня 1979 год был вдвойне юбилейным. Ровно двадцать лет назад я, третьекурсник ВГИКа, приехал на «Белгоскино» делать курсовую работу и с тех пор не расстаюсь со студией: институт заканчивал, продолжая заниматься практикой.

Белорусский кинематограф на моих глазах проделал громадный путь в своем развитии. О значительности сделанного моими коллегами задумываешься, читая обращение Л. И. Брежнева к советским кинематографистам.

Если рассматривать недавнее прошлое белорусского кино, то надо признать, что почти все его успехи были связаны с военно-патриотической темой, с фильмами, посвященными Великой Отечественной войне, партизанской борьбе в нашей республике. И это понятно. В Белоруссии погиб каждый четвертый житель, естественно, что горе и боль народа на долгие десятилетия не отпускали сердца и умы

людей. Многие белорусские кинематографисты на себе испытали, что такое война. Мой отец был расстрелян фашистами в сорок втором, а меня с матерью и сестренкой отправили в концлагерь, расположенный под Зигеном, где-то у голландской границы. Всего в этой зоне находилось четыре лагеря: наш — детский, рядом — женский на семь тысяч человек, дальше — мужской на двенадцать тысяч, последний был интернациональным, здесь в заключении содержались французы, бельгийцы, голландцы, швейцарцы... Четыре лагеря помогали друг другу: продовольствием, медикаментами, тем, что передавали весточки от родных. Благодаря этой поддержке выжили многие. После освобождения мы долго и мучительно выбирались оттуда. Никогда не забуду людей, которые помогали нам в чужой стране в то страшное, тяжелое время. Картина «Я родом из детства» явилась моей данью им, их мужеству и благородству.

Война цепко держит людскую память. И в картинах о войне все серьезнее, все глубже разрабатывалась эта тема. На «Беларусь-фильме» были созданы «Часы остановились в полночь», «Альпийская баллада», «Волчья стая», «Долгие версты войны», «Третья ракета» (одна из самых правдивых картин о войне и, на мой взгляд, незаслуженно забытая), «Иван Макарович», «Девочка ищет отца» (лента, получившая первую премию на кинофестивале в Аргентине), «Венок сонетов»...

Ныне палитра белорусских кинематографистов расширилась. И прежде всего следует сказать, что мои коллеги повернулись лицом к современности. Мы ясно отдаем себе отчет в великой правоте товарища Л. И. Брежнева, который сказал, что «влияние и созидательная сила искусства многократно возрастают, когда оно активно участвует в общественной жизни своей страны...» Интерес к сегодняшнему дню в большой степени связан, по-моему, с тем, что на студии идет смена поколений. За последние пять лет мы пригласили работать большую группу молодых кинематографистов. Они дают сейчас едва ли не подавляющую часть студийной продукции. И сейчас накапливают опыт в решении современной темы.

К сожалению, были здесь у нас и потери и издержки. Наши неудачи, на мой взгляд, вызваны прежде всего тем, что порой мы не совсем верно представляем себе, кто он такой, герой нашей действительности. Я убедился в этом на собственном опыте, поскольку в трех картинах подряд разрабатывал современную проблематику и в процессе работы мне пришлось столкнуться с людьми разных профессий, из разных социальных слоев. Мы слишком торопливы иногда в своей попытке запечатлеть время — схватываем чисто внешние, поверхностные приметы бытия и не вглядываемся глубоко, творчески в окружающую жизнь. Главное, что всегда отличало лучшие произведения советского кино, — это бережное, пристрастное отношение к человеку. Нашим же нынешним картинам нередко не хватает человеческой боли, искренней взволнованности, живой сопричастности к происходящему на экране. Да, кинематографист обязательно должен быть профессионалом. Когда фильм профессионально слаб — это всем видно, понятно, что картина плоха. Однако достаточно ли в искусстве одного крепкого профессионализма? Ведь есть режиссеры, которые умеют «делать» картины, но творческого вдохновения, душевной отдачи в их работах не ощутишь. У таких «профессионалов» нет ясной, твердой позиции: хотите — сделаю так, хотите — эдак. И это намного опаснее неумения; неумение может пройти, равнодушие — никогда. Благодаря таким «профессионалам» и появляется у нас «современный» герой, который и думает и действует, исходя не из жизненных ситуаций — из стандартных газетных канонов. Отсюда и уход от естественных сложностей в характерах, стремление сглаживать острые углы. Здесь-то мы и теряем во влиянии и созидательной силе своего искусства.

Думаю, что мы неверно поступаем, когда резко делим героев на городских и деревенских. В деревне сегодня появилось множество образованных людей, духовный мир современного крестьянина стал несоизмеримо богаче. Конечно, близость к земле, к природе отличает сельского жителя от горожанина, но резкой грани я бы здесь не проводил. В том, что она

проводится, подчеркивается — и коренятся во многом, мне кажется, наши неудачи в фильмах о селе. За последнее время «Беларусьфильм» поставил сразу несколько фильмов на сельскую тему. Среди них можно назвать «Родное дело» Александра Ефремова и «Дожди пройдут по всей территории» Владимира Шмакова. Может быть, не все получилось в картине А. Ефремова, но пристальное внимание к современности, характеризующее молодого режиссера, достойно всяческой поддержки. К сожалению, не совсем удачно закончился эксперимент Владимира Шмакова, хотя в центре сценария находилась яркая, сильная личность.

Сейчас режиссеры Виталий Четвериков и Игорь Добролюбов приступили к двум большим, серьезным работам — двухсерийным картинам «Полесье» и «Третьего не дано». От этих фильмов мы многого ждем, надеемся, что они станут серьезным шагом в создании образа нашего современника.

Расширение тематики белорусского кино, которое наблюдается в последнее время, связано не только с приходом на студию молодежи, но и с более основательным изучением зрительских интересов. Должен сказать, что до сих пор нам приходится исправлять допущенные ошибки. Мы у себя разработали целую систему встреч со зрителем, чтобы они не носили случайный характер. Так, мы проводим ежегодный народный фестиваль, на котором показываем картины, как художественные, так и документальные, созданные на студии за год. Фестиваль этот проводится поочередно в каждом из областных центров. Он состоялся уже в Бресте, Витебске, Могилеве. Готовимся к четвертому фестивалю. Обычно на фестиваль выезжает до ста человек — актеры, сценаристы, режиссеры, операторы, художники, редакторы. В дни народного фестиваля, кроме торжественных показов, проходит множество встреч и бесед с публикой. За фестивальную неделю фильмы демонстрируются в кинотеатрах областного центра, в колхозах, районах, на заводах... Участники фестиваля бывали в таких местах, где, как говорится, «не ступала нога кинематографиста». Именно там возникал интересный, откровенный разговор. Примеча-

тельно, что если первый раз (1976 год) режиссеры отправились на фестиваль в эдаком благодушном настроении, предвидя парадный характер «мероприятия», то в последующем кое-кто пытался уклониться от поездки, поскольку не очень был уверен в успехе своего фильма. Крайне важно, чтобы каждый из нас почувствовал: фестиваль — это серьезный отчет перед зрителем, во время которого возникает серьезный, иногда весьма нелицеприятный разговор. Был случай, когда один режиссер так и не решился выйти со своей картиной к зрителям, и его ленту представляли на фестивале коллеги...

Кинофестивали такого рода полезны не только кинематографистам, но и зрителям. В разговоре, возникающем после показа фильмов, на зрительских конференциях, просто в беседах с людьми мы всегда стараемся подчеркнуть, что фильмы, которые порой нравятся просто тем, что легко «усваиваются», не есть серьезное, настоящее искусство, что ценность кинопроизведения измеряется другим.

Кроме народных фестивалей, мы в нашем Доме кино проводим по итогам года профессиональный смотр-конкурс всех выпущенных белорусской студией фильмов. Премии за лучшую режиссерскую, операторскую, актерскую работу и так далее присуждает широкое жюри, в которое входят не только кинематографисты Белоруссии, но и представители других видов искусства, общественности, передовики производства. И в зале не профессиональная кинопублика, а зрители, обычно мы приглашаем людей с одного предприятия, скажем, с Минского автомобильного завода или БелАЗа. Для зрителей выпускается анкета с важными для нас вопросами — ведь не каждый решится выступить в большой аудитории, но совсем другое дело написать, что ты думаешь про тот или иной фильм. Завершается эта работа десятидневным семинаром в международном лагере «Спутник» под Минском, на который собираются все, кто снимал картины в данном году.

Немалая работа проделана. Но куда больше предстоит сделать — и в расширении те-

матики наших фильмов, и в приближении ее к современности. Я думаю, что «период накопления» в белорусском кино подходит к концу, наступает время глубоко выразить себя на новом этапе, рассказать про сегодняшний день нашего края.

Белорусский кинематограф — неотъемлемая часть нашей многонациональной культуры, он творит в контексте всего советского искусства. Как и наша литература, которая дала стране и миру таких писателей, как Быков, Мележ, Адамович, Шамякин, Косько, Адамчик... Как и наша живопись, представленная, например, Савицким, Тищенко. Как и наши музыка и театр. Кино — синтетическое искусство, а все его «составные части» в республике сверкают звездами немалой величины.

Мы смотрим в будущее. И на этом пути нас будут неизменно вдохновлять слова Леонида Ильича Брежнева: «Партия высоко ценит труд кинематографистов, проявляет неизменную заботу о развитии киноискусства».

Минск

Лев Черенцов

Портрет человека

Природа документального кино такова, что оно воспроизводит на экране окружающую жизнь в образе подлинной реальности. Всевидящий глаз кинокамеры запечатлевает факты и явления действительности, чтобы затем силой авторского мастерства они из чисто фактографического материала превратились в произведение искусства, освещенное общей целью, общей задачей.

«Советское кино, — говорится в обращении Л. И. Брежнева к советским кинематографистам в день шестидесятилетнего юбилея совет-

ского кинематографа, — показало всему миру, что влияние и созидательная сила искусства многократно возрастают, когда оно активно участвует в общественной жизни своей страны, в борьбе за преобразование общества на основах социальной справедливости и подлинного гуманизма». Немало уже создано на этом пути, много делается и в настоящее время, и поэтому в будущее мы смотрим с оптимизмом. Юбилейный наш год памятен еще и известным Постановлением Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Оно также поставило конкретные задачи, сосредоточило наше внимание на актуальных проблемах времени — сегодня мы измеряем свою работу этим значительным документом.

В корневом смысле слова режиссеры — это «преобразователи», они «преобразовывают» реальную жизнь средствами своего искусства в экранные произведения. Снимая фильм, они стремятся, прежде всего, к максимальной достоверности жизненных наблюдений, фиксируемых на пленке, а монтируя отснятый материал, стараются расположить его так, чтобы возник образ. Майское Постановление ЦК КПСС подсказывает мне ясный творческий путь: максимально приблизиться к жизни и создать ее подлинный образ.

На нашей Ленинградской студии документальных фильмов за последние годы создано немало картин, которые стоило бы упомянуть, но на меня лично наибольшее впечатление произвели три. «Девятая высота» режиссеров Ирины Калининой и Михаила Литвякова (Государственная премия РСФСР 1978 года) — фильм о том, как Российская Федерация завершила девятую пятилетку. «Председатель Малинина» режиссера Николая Обуховича, «Илья Эренбург» режиссера Людмилы Станукинас. В этих картинах Человек и его Дело показаны крупно, в неразрывной связи со временем, с его особенностями.

«Наши кинофильмы, — говорится в обращении Л. И. Брежнева, — правдиво раскрывают историю социалистического общества, характер нового человека, утверждают советский образ жизни».

Эта обобщающая мысль обнажает, как мне думается, не только тенденции исторического развития советского киноискусства, она определяет и наши сегодняшние задачи, открывает перспективу.

В начале 70-х годов мне посчастливилось работать над документальным фильмом о Михаиле Ивановиче Калинин. Я прикоснулся к биографии великого Гражданина своего Отечества, который необыкновенным образом соединил и воплотил в себе лучшие качества грузеника, человека новой формации и человека будущего. Председателя Президиума Верховного Совета СССР, «Всесоюзного старосту» М. И. Калинина отличала черта, отмеченная еще Владимиром Ильичем Лениным: подлинная народность. Народность и в облике, и в общении с людьми, в подходе к жизни, в самом образе мыслей. И тогда, когда он говорил о будущем (а он говорил: «Мы живем не только для того, чтобы жить. Мы живем для будущего, для полной победы рабочего класса, для победы коммунизма во всем мире...»). В силу этого редкого дара души его простое, но утверждающее слово поднимало людей на подвиг, на борьбу во имя коммунизма.

Борьба и утверждение — в эти конструктивные принципы Михаил Иванович очень верил, они лежали в основе политики партии, в основе строительства новой жизни.

Думаю, что они должны определять и сегодняшнюю кинодокументалистику.

Говоря о борьбе, я имею в виду прежде всего фильмы критического направления. Это борьба с мещанством, пошлостью, бесхозяйственностью, бездушным администрированием. Говоря об утверждении, думаю о наших коммунистических идеалах, о том, что мы называем советским образом жизни. И если борьба (иными словами — критика), пожалуй, не требует расшифровки, то утверждение чрезвычайно многогранно. Человек утверждается в труде, в познании окружающего мира, в любви и привязанностях, в мечте...

Алексей Васильевич Чуев, герой фильма, который мы снимали вместе с режиссером

Нелли Снегиной («Корабли Алексея Чуева»), мечтал с детства. Мечтал «попасть на большой станок»... токарный большой станок. Прошли годы, отгремела война, прежде чем осуществилась мечта питерского рабочего паренька. И вот в 1956 году наступил день, когда токарь Чуев выточил для атомохода гребной вал длиной в девятнадцать метров и весом в сорок две тонны. Произошло это на Балтийском судостроительном заводе имени Орджоникидзе. Ленинградцу Чуеву принадлежала инициатива прогрессивного метода скоростного резания металла, создание резцов новой геометрии. Но сделала его Мастером не только способность к технике, не колоссальные скорости и громадные размеры валов, которые приобретали свою форму в его рабочих руках, а творческое отношение к труду. «В моей бригаде работают не во имя заработка, а во имя морального удовлетворения», — обронил он как-то в разговоре.

Он утверждался как личность и в своей мечте, и в своем труде. И ныне под всеми широтами планеты плывут корабли, построенные на Балтийском заводе с участием его, Алексея Чуева, дважды Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета СССР, члена ЦК КПСС. И примечательно, что в эти дни готовится к выходу в море огромная плавбаза «Алексей Чуев», которая пронесет имя мастера по морским дорогам мира. Самого Алексея Васильевича уже нет с нами, но дело его бессмертно, как бессмертно всякое истинное мастерство.

Когда мы снимали фильм «КамАЗ-1974. Хроника строительства», нам хотелось через галерею образов — рабочих, инженеров, партийных работников, министров — показать качественно новую стройку. Это была своеобразная попытка проникновения в эпический жанр, и утверждение здесь основывалось на «вскрытии» широкого пласта жизни, показе новых производственных и общественных отношений. Напротив, в фильме «Моя милиция», который нам пришлось снимать сравнительно недавно, мы сделали попытку собрать коллективный портрет из доброго десятка портретов конкретных работников милиции. Именно на этом

пути нам виделась возможность создания обобщенного образа современного милиционера. Но и здесь главным оставался портрет Человека, воссоздание образа современника.

Характер нового человека раскрывается прежде всего в коллективном труде. Не случайно в Набережных Челнах родилось при словье: «Люди строят КамАЗ, КамАЗ строит человека».

У нашего героя, Алексея Васильевича Чуева, было в жизни особо памятное событие. Во времена Магнитки и Днепрогэса молодому токарю пришлось участвовать в трудовом аврале по ремонту самого мощного ледокола того времени «Ермак», отправлявшегося на помощь героям-папанинцам. Тогда-то Алексей впервые и ощутил прямую, непосредственную связь между собой, скромным делом своих рук и событиями исторического значения. Это чувство причастности своего труда к всенародному делу он пронес через всю свою жизнь.

Тут возникает родственная мысль о связи человека с историей, о его месте в ней. Простыми рабочими были и отец Алексея Чуева, и дед, и прадед, посланный еще при царе Петре на болота невской земли «ставить палаты каменны и рубить знатные корабли». Сам Алексей был ровесником Октября, и путь, который он прошел по земле, был отражением пути Советского государства, его биография — это биография страны за шестьдесят лет...

В 1918 году 7 ноября два петроградских оператора-хроникера приехали на трамвае на Дворцовую площадь и своими примитивными «ящиками» сняли празднование первой годовщины Октябрьской революции. Этот материал, которого хватило бы на целый полнометражный фильм, сегодня нельзя смотреть без волнения. Он трогает безмерно: ведь это сама Революция говорит с нами из глубины десятилетий. Но еще больше волнуют эти кадры в параллельном монтаже с нынешним празднованием Октября. Превосходно, на мой взгляд, использовал этот прием режиссер Павел Коган в специальном выпуске журнала «Ленинградская кинохроника», посвященном

празднованию очередной годовщины революции. Искать и находить образ человека в движении истории — едва ли не самая важная задача кинодокументалистов.

Сейчас наша съемочная группа завершает работу над картиной о Приморском крае. Фильм должен рассказать о сегодняшнем Приморье и его людях. Он адресован, в основном, молодому и среднему поколениям. Нам бы хотелось, чтобы картина вызвала у зрителя жажду подвига и укрепила в нем чувство советского патриотизма. Дело в том, что Приморье, как и многие районы Сибири и Дальнего Востока, — край молодой, где как бы переплелись судьбы первых русских землепроходцев, попавших в эти места четыреста лет назад, и наших современников. Край, где человек еще по сию пору встречается лицом к лицу с первозданной природой. Край, который еще ждет человека. Когда-то Ломоносов писал, что могущество России «будет прирастать Сибирью». Жизнь показала, что не только Сибирью, но и Дальним Востоком. Потому-то нам и хочется рассказать о людях, которые не просто живут на краю нашего материка, но и активно осваивают его. Хочется также рассказать и о начале освоения Дальнего Востока русскими людьми. Это были подвиги, равные подвигам Колумба и Магеллана. До сих пор многие географические названия на Дальнем Востоке хранят их имена — Москвитина, Пояркова, Хабарова, Дежнева, Шефнера и многих других. Убежден я и в том, что пройдет время — и появятся на карте имена нынешних строителей БАМа, Порты Восточного и других молодежныхстроек Сибири и Дальнего Востока. В отличие от предыдущих фильмов, где я имел дело с конкретными людьми, которые были моими героями, здесь мне бы хотелось показать результат созидательной работы человека и перспективу, которая открывается на Дальнем Востоке перед любым молодым человеком, желающим испытать свои силы.

В обращении Л. И. Брежнева к советским кинематографистам сказано, что советское киноискусство в своих произведениях неизменно отражает революционные, трудовые и рат-

ные подвиги народов нашей страны, воспитывает чувство патриотизма и интернационализма.

Совсем недавно, в юбилейный год советского кино, эхом второй мировой войны прокатился по нашим телеэкранам двадцатисерийный фильм «Великая Отечественная». Эпическое кинополотно, посвященное трагическому пласту истории, собрало отдельные кинофрагменты в единое целое, в монументальную картину, обвиняющую фашизм и показывающую страну, людей, которые сумели его раздавить. Это не только хроника войны, это коллективный портрет народа-победителя, сплотившегося в общем порыве патриотизма. Фильм, говоря о той дорогой цене, какая заплачена за мир, учит подлинному гуманизму.

Наша студия придает большое значение воспитанию чувства патриотизма у молодежи на материале Великой Отечественной войны. У нас, ленинградцев, свой счет к войне, а военная судьба студии поистине уникальна. Все девятьсот дней блокады студия не прекращала работу — под бомбежками и артиллерийским обстрелом выпускались фильмы, журналы, создавалась блокадная кинолетопись! В самую тяжелую, холодную и голодную зиму 1941—42 года был снят, смонтирован и выпущен полнометражный фильм «Ленинград в борьбе» режиссеров Романа Кармена, Николая Комаревцева, Валерия Соловцова, Ефима Учителя, фильм, удостоенный тогда же Государственной премии СССР. Создание этого фильма в окруженном врагом городе было подвигом советских кинодокументалистов. Много эпизодов фильма, снятых оператором, ныне народным артистом СССР Ефимом Юльевичем Учителем, вошло в киноэпопею «Великая Отечественная»...

Ушла в прошлое война, но и поныне Ленинградская студия документальных фильмов возвращается в своих работах к тем героическим дням. Студией созданы десятки фильмов на военную тему. Интересно отметить, что бессмертную эту тему народного подвига сейчас продолжают уже молодые наши кинематографисты, знающие войну лишь по рассказам своих старших товарищей. Видоизме-

няется и сама военная тема: все чаще поворачивается кино к сегодняшней жизни и боевой учебе Советской Армии и Флота, к их мирным будням. Молодежь успешно развивает студийные традиции. Ярким, темпераментным, зрелищно увлекательным стал фильм «Сто тысяч я», снятый недавним выпускником ВГИКа Алексеем Учителем, посвященный военно-патриотическому воспитанию молодежи, — он рассказывает о Всесоюзной военно-патриотической игре «Зарница».

«Искусство кино призвано, — отмечается в обращении к советским кинематографистам, — отвечать возросшим духовным запросам народа. Это предполагает высокую требовательность мастеров кино к своему творчеству, глубокий критический анализ процессов киноискусства, подлинно новаторский поиск творческих решений в целях создания произведений, достойных нашей эпохи».

Эта важнейшая, конструктивная мысль обращения призвана сосредоточить наши усилия на фильмах проблемных. Эта мысль прямо перекликается с призывом Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» оперативно реагировать на поставленные жизнью вопросы. К сожалению, еще и сегодня продолжается старая болезнь, описанная в свое время Ильфом и Петровым: «Когда все кончилось, приехала кинохроника». Мы до сих пор в своих фильмах часто идем за событием и очень редко опережаем его. А без такого опережения совершенно невозможно снимать проблемные фильмы, ибо если проблема уже решена, то никакого интереса у зрителя она не вызовет.

Конечно, вряд ли от нас, документалистов, требуется решение вопроса. А вот подчеркнуть его, вовремя выдвинуть на обсуждение проблему — наша задача. Вот, например, авторы фильма «Крестьянский двор» — сценарист Игорь Барышев и режиссер Михаил Литвяков поставили сложный вопрос о развитии подсобного личного хозяйства на селе. Уже сама постановка проблемы в картине, несомненно, привлечет к ней внимание общественности.

Немало говорилось и писалось о том, что в наши дни документальный кинематограф не может состязаться в оперативности с телевидением. Наша студия видит один из путей самоутверждения документального кино в создании фильмов, требующих длительного кинонаблюдения, и в первую очередь — фильмов остропроблемных. На нашем счету есть ряд таких картин. Назову работу сценариста и режиссера Михаила Серебренникова «Письмо в газету» — фильм о равнодушии рабочего человека к недостаткам производства. Картина была удостоена премии на Международном кинофестивале в Оберхаузене. Там же получил премию и чрезвычайно интересный фильм о новом бригадном подряде, о творческом подходе рядовых рабочих к реорганизации производства на своем предприятии — «Бригада», который снял по сценарию Михаила Серебренникова режиссер Николай Воронин. Все последние картины этого режиссера чрезвычайно остры по тематике. Одна из них — «Разрешите познакомиться» (сценарий А. Менделеева) — тревожный рассказ о неустроенности личной жизни, о том, как много еще одиноких людей, мужчин и женщин, как трудно порой найти друг друга, и ставит проблему, и предлагает ее решение. Хочется назвать еще одну работу того же режиссера — «Ищу соперника». Трудно определить ее жанр. Казалось бы, по форме это фильм-портрет лауреата Государственной премии СССР фрезеровщика ленинградского объединения «Полиграфмаш» Геннадия Богомолова. Но стоит лишь появиться и заговорить на экране герою, понимаешь, что рамки просто «портрета» ему тесны. Это фильм-размышление, размышление рабочего человека о своем труде, долге, личной ответственности. Фильм поднимает разговор об истинно творческом отношении к труду, впечатляюще раскрывает характер современного рабочего. (Картина получила первую премию на Всесоюзном кинофестивале в Ашхабаде в 1979 году.)

Лично мне до сих пор доводилось делать фильмы, которые я могу назвать «утверждающими», однако в будущем хотелось бы попро-

бовать себя и в фильмах критического направления. В Постановлении ЦК КПСС говорится о том, что важно «...способствовать развитию принципиальной, открытой и конструктивной критики и самокритики». Мы не скрываем, что у нас еще немало недостатков в различных сферах жизни. У меня зреет идея снять документальную сатирическую комедию. Этот жанр практически не имеет распространения в современном документальном кинематографе, однако его зрелищность и главное — эффективность подтверждаются огромным зрительским успехом документальных сюжетов киножурнала «Фитиль».

«Сегодня кино, — подчеркивается в обращении Л. И. Брежнева, — как и на протяжении всех шестидесяти лет своей истории, является активным проводником идей и политики партии, участвует в осуществлении грандиозных планов, выработанных XXV съездом КПСС, наглядно отражает величие свершений нашего общества, нерушимую дружбу народов СССР, в братском единстве строящих коммунизм».

Один из грандиозных планов — освоение Нечерноземной зоны России. На меня произвел сильное впечатление большой цикл фильмов о Нечерноземье, с которым я познакомился в феврале-марте 1979 года в Костроме как председатель жюри проходившего там кинофестиваля. Здесь были представлены полнометражные, короткометражные фильмы, киножурналы и отдельные сюжеты студий Российской Федерации, Центральной студии документальных фильмов, «Центрнаучфильма», студий Прибалтики, Белоруссии, Киргизии... Я не буду останавливаться на главном призере — полнометражном фильме Павла Когана «В краю нечерноземном», поскольку фильм этот уже достаточно известен, а хочу отметить два короткометражных фильма режиссеров-дебютантов, получивших вторые премии фестиваля. Это «Мордовия. Нечерноземье. Начало пути» режиссера Бориса Максимова из Казани и фильм нашей студии «Эти праздники и будни» режиссера Михаила Масса. Они характерны тем, что в центре внимания авторов оказались по-настоящему деловые, а бы сказал, сильные личности, которые не толь-

ко размышляют на экране, но и действую т. И это придает фильмам чрезвычайную активность, делает их граждански зрелыми, боевыми и художественно убедительными.

Мы встречались с тружениками сельского хозяйства области, молодыми колхозниками, партийными руководителями. В ходе этих встреч они рассказывали нам о своих заботах, об огромном комплексе проблем, стоящих сегодня перед Нечерноземьем. И вот что любопытно, буквально каждая из них, как оказалось, была в той или иной степени отражена в каком-либо фильме, показанном на фестивале. Значит, документалисты идут в ногу с жизнью и действительно, как сказал Л. И. Брежнев, являются активными проводниками идей и политики партии.

С документального кино началось развитие советского киноискусства. И сегодня документальный экран продолжает вести летопись исторических событий, стремится в полноте и многообразии передать движение жизни, рассказать о ее явлениях и проблемах.

Ленинград

Григорий Рошаль

Для масс

Шестьдесят лет советского кино — большой праздник нашего многонационального народа. Можно сказать, что все эти годы киноискусство не только было рядом с народом, было его другом, его помощником в борьбе и труде, — оно сумело стать его самосознанием, а это сродни лишь высокой поэзии.

В приветствии Л. И. Брежнева советским кинематографистам в связи с юбилеем советского киноискусства высоко оцениваются созданные мастерами экрана произведения, оказавшие и оказывающие влияние на великое дело коммунистического воспитания трудящихся. Сегодня, когда оглядываешься на шестидесятилетний путь нашего кино, путь, который мне посчастливилось пройти вместе с ним почти все

эти годы, еще и еще раз убеждаешься: кинематограф внес огромный вклад в сокровищницу вечных художественных ценностей народов Союза. Шедевры кино, принадлежащие нескольким поколениям творцов, — неотъемлемая часть духовной жизни миллионов, подобно литературной классике, лучшим театральным спектаклям, произведениям живописи, скульптуры, графики, музыки.

Не только у нас в стране, но и далеко за ее пределами получили широкое признание такие выдающиеся произведения, как «Броненосец «Потемкин», «Мы из Кронштадта», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», трилогия о Максиме, «Поколение победителей», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Коммунист», «Председатель», «Освобождение» и многие, многие другие, разные по тематике, жанрам и творческой манере фильмы. Все они активно помогали и помогают партии в воспитании нового человека, в строительстве коммунистического общества.

Славные традиции революционности и гуманизма нашего кинематографа начали складываться в далекие двадцатые годы, когда снимало картины первое поколение советских кинематографистов. В то время довелось работать и мне. Благодаря заботе партии эти традиции продолжают развиваться сегодня.

Революционная убежденность и страстность, тесная связь с жизнью народа, с его завоеваниями, проблемами и заботами — именно эти качества в первую очередь характеризуют лучшие произведения нашего киноискусства.

Я вспоминаю событие нашей кинематографической жизни, ставшее важной вехой осознания советским экраном своего значения, событие, в котором довелось принять участие и мне... Шел 1934 год. Советский Союз представил на Международный фестиваль в Венеции фильмы «Грозу» В. Петрова, мою «Петербургскую ночь», «Веселые ребята» Г. Александрова и фрагменты из фильма А. Довженко «Иван». Русская делегация здесь была впервые. Мы с нетерпением и страхом ждали открытия фестиваля. Ожидался ряд сенсационных показов, в первую очередь это относилось к «Королеве Христине» с участием Греты Гарбо.

Открытие фестиваля было весьма торжественным. Этот фестиваль проходил на открытом воздухе. Фестивальная публика была удивительна по своему поведению. Элегантные, роскошные люди вели себя хуже невоспитанных мальчишек. Если им что-то не нравилось на экране, они свистели в специально принесенные с собой свистки, скандировали ругательства... И произошло удивительное. Покорила несокрушимая сила советского искусства. Покорила после мирового успеха «Броненосца «Потемкина» Сергея Эйзенштейна, после пудовкинской «Матери», после «Земли» Довженко, после фильмов Дзиги Вертова.

Фильмы наши были приняты прекрасно, можно сказать, триумфально. Долго длились аплодисменты. Снимали десятки фотографов. Просили автографы. Мы чувствовали себя именинниками. Журналисты наперебой забрасывали вопросами. Наша делегация сделалась центром фестиваля. Пресса была великолепной. «Королева Христина» с незабываемой игрой Греты Гарбо не затмила успех наших фильмов.

На вечере нашей советской кинематографии было множество зрителей. Прибыли мэр Венеции и ряд других высокопоставленных лиц. Нам устроили овацию. На глазах моих друзей я видел слезы.

Мне памятен разговор с В. Петровым, режиссером «Грозы». «Мы сами не знаем своих сил, — говорил он, — в брешь, пробитую «Потемкиным», должны хлынуть десятки, сотни наших картин, армада советского кино должна плыть по экранам мира. Мне думается, что наша задача идти большой, масштабной дорогой в искусстве, не теряя человека, каковы бы ни были масштабы наших фильмов».

Всей своей историей, своей художественной практикой наш экран подтвердил известную мысль Владимира Ильича Ленина о том, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино». Эта мысль еще раз подчеркивается в обращении Леонида Ильича Брежнева к нам, советским кинематографистам, в тех словах, где он называет советское кино самым массовым из искусств, «которое выражает передовые революционные идеалы, несет трудящимся знания и культуру». И действительно, массо-

вость кино, сила эмоционального воздействия, богатство и доступность его эстетических средств дают киноискусству поистине огромные возможности в формировании коммунистического мировоззрения, высоких нравственных принципов советского общества.

Можно ли представить себе нашу жизнь без кино? Оно проникает сегодня повсюду. Герои лучших произведений как бы сходят с экрана, оказываются в гуще событий рядом с нашим современником, становятся его друзьями и советчиками. Современный кинематограф — это учитель жизни для миллионов и миллионов советских людей.

Огромный путь прошло наше кино за сравнительно короткое время, обогатилось средства его художественной выразительности. Современная кинокамера проникает и в глубины человеческой души, и в сложнейшие социальные процессы, происходящие в мире. Все это делает кино одним из наиболее эффективных и тонких идеологических инструментов в руках нашей партии. Обращение Леонида Ильича Брежнева к советским кинематографистам подчеркивает это ценнейшее качество советского кино: «Сегодня кино, как и на протяжении всех шестидесяти лет своей истории, является активным проводником идей и политики партии...»

Трудно переоценить роль, которую играет советский кинематограф в борьбе идей. Кино было и остается одним из важнейших плацдармов идеологической битвы, кипящей в современном мире. Советские кинематографисты призваны решительно разоблачать ложь и лицемерие современного антикоммунизма, фарисейскую мораль буржуазного мира, нести яркое, образное слово коммунистической правды.

Творческая работа мастеров культуры, в частности, нашего искусства, всегда находилась и находится в центре внимания партии и Советского государства. Обращение Леонида Ильича Брежнева к советским кинематографистам в день его шестидесятилетия — еще одно подтверждение этому. В обращении говорится:

«Партия высоко ценит труд кинематографистов, проявляет неизменную заботу о разви-

тии киноискусства, повышении его роли в общественной жизни страны...»

Творческие вопросы киноискусства рассматриваются нашей партией всесторонне и постоянно, намечаются перспективы развития кино, вскрываются имеющиеся недостатки, формулируется программа развития киноискусства на будущее.

Следуя принципам социалистического реализма, мы, кинематографисты, должны раскрывать величие и героизм наших дней, утверждать идейные и нравственные ценности нашего общества, советский образ жизни, показывать моральную красоту и благородство советского человека. Мы должны воплощать на экране идеи дружбы народов, патриотизма и интернационализма.

Я постоянно думал обо всем этом. И когда мучительно бился над тем, как лучше показать на экране героя биографического фильма («Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Римский-Корсаков»), воспроизвести историю, и когда осваивал проблемы экранизации, и когда размышлял о судьбах и роли интеллигенции в революции (трилогия «Хождение по мукам»), и когда добивался достоверности в картинах, связанных с международной тематикой («Саламандра», «Суд сумасшедших»).

На моем веку мне пришлось работать на разных студиях — на Украине, в Ленинграде, в Белоруссии. В конце 1941 года я начал работать на киностудии в Алма-Ате. Алма-Ата в то время был городом необычайным и удивительным. Ученые с мировыми именами, крупные режиссеры, художники, артисты приехали сюда в эту тяжкую для страны годину. Тогда, в сорок первом, Алма-Атинской студии по существу не было. Все мы — творческие работники разных национальностей создавали ее общими усилиями. И мы вновь открывали для себя казахский народ, талантливый, творящий свою своеобразную современную культуру.

Вот почему, когда возникает разговор о взаимодействии национальных культур в нашей стране, мне всегда вспоминаются красноречивые факты из собственной практики.

Незамкнутость, открытость пятнадцати советских национальных кинематографий — им по-

истине нет цены. Ибо, обладая этими свойствами, они являются в нашем социалистическом обществе могучей силой, способствующей сближению наций, народов, составляющих единую общность — советский народ.

Советское кино работает на самую массовую аудиторию. Думаю, не ошибусь, если скажу, что чуть ли не каждый советский человек, каковы бы ни были его профессиональные интересы, возраст и личные вкусы, любит кино — требовательно и благодарно. В залы наших кинотеатров приходят ежедневно миллионы людей. Какую же огромную ответственность за каждый кадр должны испытывать мастера нашего экрана!

К нам, кинематографистам, сегодня можно смело присоединить огромную армию кинолюбителей, людей, отдающих свободное время любимому искусству.

В 1919 году я работал в Наркомпросе Украины, в 20-е — в Наркомпросе в Москве. Был председателем совета по художественному воспитанию, занимался вопросами эстетики внешкольного воспитания. Сам увлекался кинолюбительством. Наверное, здесь истоки моих постоянных связей с кинолюбителями страны и по сей день, когда время моей юности позади и я уже более пятидесяти лет работаю в кино. Я бываю счастлив, когда вижу даже в маленьких картинах кинолюбителей, картинах, во многом несовершенных, — чувство ритма времени, авторскую взволнованность, свежесть. Путь художника, будь он профессионал или любитель, всегда путь тревог и радостей. Режиссер — властитель дум, создатель нового. И радость творчества, радость участия в огромном деле строительства новой советской культуры не покидает меня. Я живу кинематографом. Отдал и отдаю ему все силы и энергию и верю в его завтрашний день.

Убежден, что советскому кино, рожденному XX веком, великими революционными традициями Октября, предназначена ведущая роль в культуре будущего.

Владимир Баскаков

В ритме времени

Динамика мирового кинопроцесса в зеркале конкурсной программы игровых фильмов XI МКФ в Москве

XI Международный кинофестиваль в Москве знаменателен во многих отношениях. Есть все основания сказать, что это был фестиваль особого рода — прежде всего потому, что на его атмосферу, программу, содержание легло ярким отпечатком празднование 60-летнего юбилея советского кино, искусства, которое на всех этапах своего развития верно и плодотворно служило самым великим и благородным идеалам времени, миру и человеку. Девиз нашего фестиваля — «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» — как бы наполнился в дни прошлогоднего киносмотрa новым глубоким смыслом.

Показательно, что на творческой дискуссии, посвященной славному 60-летию советского кино, в ходе многочисленных пресс-конференций, встреч и бесед многие и многие крупнейшие представители мирового прогрессивного киноискусства говорили не только о тех проблемах, которые стоят перед национальными кинематографиями (хотя таких проблем, причем весьма острых, немало), но прежде всего о вопросах, связанных с общей динамикой мирового кинопроцесса: о том, как экранное искусство служит и может служить упрочению передовых тенденций времени, социального про-

гресса, гуманизма. То же самое характерно и для лучших фильмов, показанных в конкурсной программе XI МКФ в Москве, привезенных из ста с лишним стран пяти континентов планеты.

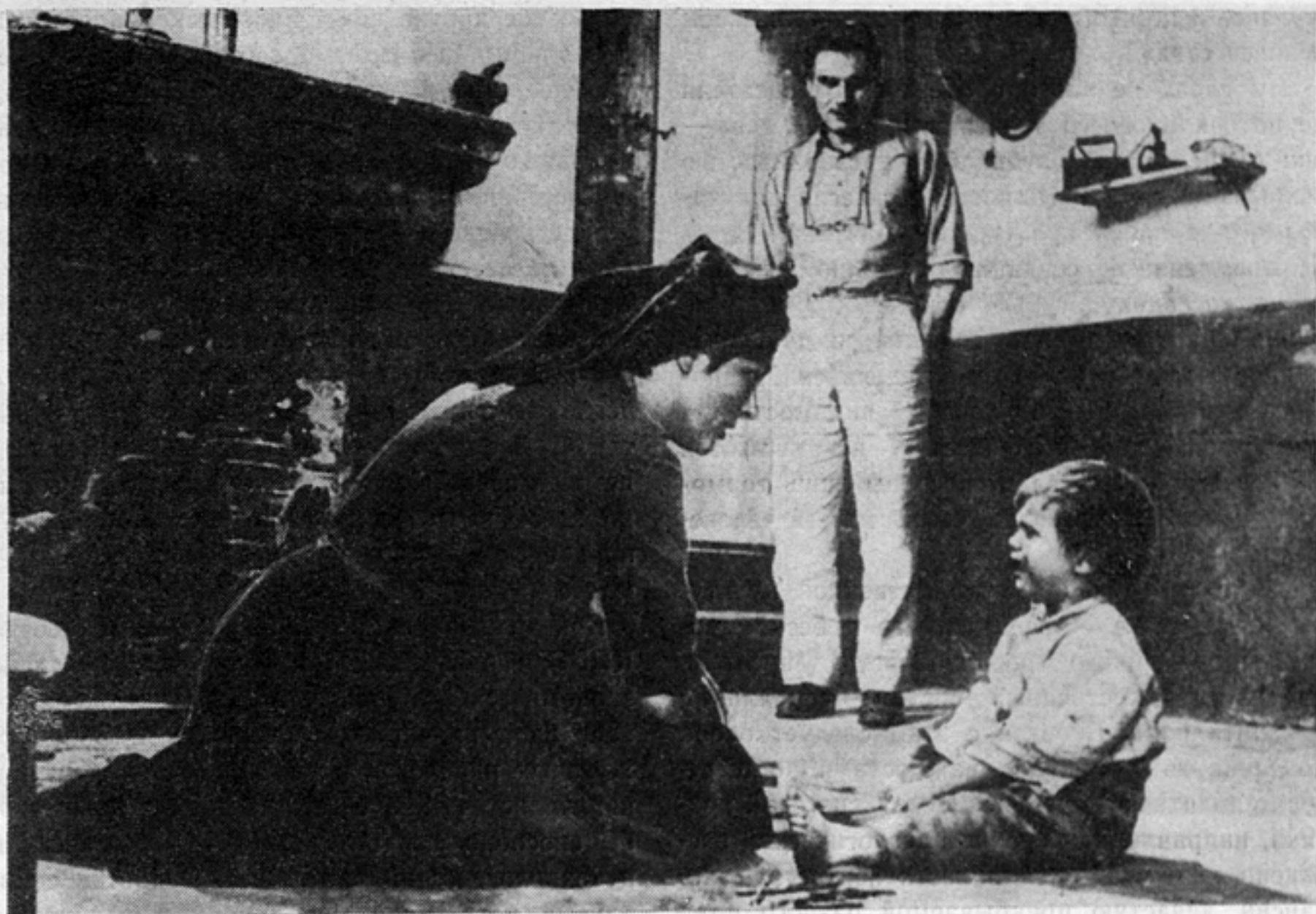
В этом очерке мне бы хотелось остановиться на некоторых узловых моментах и наиболее значительных достижениях представленной киноэкспозиции — как бы вбирающих в себя и воплощающих лучшие прогрессивные тенденции мирового кинопроцесса.

В нашу эпоху, одной из характерных особенностей которой является активное приобщение к ценностям и завоеваниям культуры широких народных масс, осуществляемое с помощью средств массовой коммуникации, резко возрастает и приобретает неизмеримо большее значение социальная и нравственная ответственность художника, чье творчество получает немыслимый прежде доступ к многомиллионным аудиториям. Кино в этом объективном процессе играет особую и весьма значительную роль.

В настоящее время, когда важнейшей задачей является объединение всех прогрессивных деятелей мировой культуры в единый антиимпериалистический фронт мира, гуманизма и демократии, Московский кинофестиваль вот уже на протяжении двадцати лет своего существования вносит неоценимый вклад в это благородное дело.

Один из крупнейших писателей и кинорежиссеров Африки Сембен Усман точно выразил основную, определяющую тенденцию московского киносмотрa. Он справедливо указал на уникальный и широко представительный характер московского кинофорума, где первостепенное значение имеет не столько момент соревнования, сколько принцип равного и всесторонне полезного взаимообогащения национальных кинематографий разных стран — Европы, Северной Америки, Азии, Африки и Латинской Америки.

Верное замечание! И верно оно прежде всего потому, что конкурсный показ XI МКФ в Москве, его программа в целом отразили и выразили главные тенденции внутренней динамики киноискусства, которое рождается и раз-



вивается в духе последовательной, решительной борьбы за социальный прогресс, мир и гуманизм.

Кинематографическая карта современного мира весьма многозначна и противоречива, она определяется действием многих, подчас противоположных, альтернативных тенденций. Уверенно и плодотворно развивается киноискусство стран социалистического содружества — и это еще раз убедительно подтвердил последний кинофестиваль в Москве. Новые важные рубежи занимает кинематограф развивающихся стран. В капиталистическом мире ежегодно выходит на экраны более трех тысяч картин — цифра немалая, однако лишь несколько десятков фильмов можно отнести к прогрессивному крылу мирового кино. Это — факт, который не отрицает и буржуазная критика.

Отмеченные авторитетным жюри XI Московского международного фестиваля и получившие награды фильмы из социалистических, раз-

«Христос остановился в Эболи» (Италия),
режиссер Франческо Роззи

вивающихся и капиталистических стран — это фильмы подлинно прогрессивного содержания и высокой художественности, которые полностью отвечают задачам и девизу нашего смотра, отражают главные направления и тенденции мирового кинематографического процесса. Эти картины противостоят различного рода деструктивным явлениям, свойственным киноэкрану крупных кинематографических держав капиталистического мира.

Вспоминаются проницательные слова А. М. Горького: «Культура капитализма — не что иное, как система приемов физического и морального расширения и укрепления власти буржуазии над миром, над людьми, сокровищами земли, энергиями природы. Смысл процесса развития культуры никогда не понимался бур-

жуазней как необходимость роста всей массы человечества»¹.

Эти слова великого пролетарского писателя не потеряли своего значения и по сей день — они с предельной глубиной и прозорливостью вскрывают самую сущность стратегии капитализма в области культурной политики. Здесь и стремление к созданию в полном смысле слова «псевдокультуры», открыто ориентированной на деформацию сознания и душ миллионов людей, и поддержка тех явлений киноэкрана, которые — при внешней видимости художественности — по существу не являются ценностями искусства и способны лишь тормозить духовное развитие «всей массы человечества».

Сфера современной художественной культуры и искусства — арена острого и бескомпромиссного идейного противоборства противоположных общественных систем — социализма и капитализма. В связи с этим следует особо подчеркнуть научную важность и общественно-политическое значение марксистской критики, направленной против идеологической экспансии капитализма в области искусства, экспансии, зачастую прикрываемой разного рода маскировочными одеяниями и нарядами, среди которых, кстати, и тоги ревнителей «прав человека».

Утрата буржуазной идеологией своего влияния на массы, ее неспособность выдвинуть какие-либо конструктивные решения остро стоящих сегодня глобальных проблем человечества — все это вызывает у идеологов империализма глубокое замешательство и судорожные потуги выбраться из сложившейся кризисной ситуации. В идеологическом арсенале такого рода попыток, наряду с прочим, есть и искусственное создание надуманных, ложных альтернатив, лишь по видимости открывающих какой-то иной путь человеку и обществу, но в действительности принадлежащих все тому же идеологическому и политическому лагерю, рассчитанных на защиту именно его интересов.

Нужно сказать, что в развернувшейся в ми-

ре борьбе против коммунистической идеологии и реального социализма сегодня гораздо масштабнее, чем прежде, применяются средства литературы и искусства — в антисоветскую кампанию пытаются втянуть писателей, кинорежиссеров, театральных деятелей, критиков, искусствоведов. При этом, с одной стороны, упор делается на идеологическую «обработку» творческой интеллигенции — ей стараются впрыскивать антикоммунистические «бактерии», ее стремятся использовать в борьбе с реальным социализмом, его искусством и культурой. А с другой — читателю и зрителю при помощи средств литературы и искусства (и кино здесь играет далеко не последнюю роль) прививается социальная пассивность, сочетаемая с антикоммунистической мифологией.

Как отмечалось в материалах XXV съезда КПСС, разразившийся в 70-е годы на Западе экономический и энергетический кризис опроверг один из наиболее расхожих мифов буржуазных идеологов и реформистов о том, что капиталистическое общество наших дней якобы способно выработать некий экономический и технологический «иммунитет» против социальных потрясений. Но такого «иммунитета» нет у капитализма и в идейно-политической, культурной, духовной областях, где продолжают развиваться и неуклонно углубляться кризисные процессы и тенденции.

Известно, что происходящие в последнее время положительные сдвиги в мировой политике создают благоприятные условия для широкого распространения идей социализма. Но, с другой стороны, в современных условиях идейное противоборство двух систем становится более активным, империалистическая пропаганда — более изощренной. Поэтому при анализе всех сторон нынешнего идейного противоборства противоположных социальных систем важно учитывать, что оно разворачивается в условиях прогрессирующего духовного кризиса всего капиталистического общества, с наибольшей силой проявляющегося как раз в постановке и осмыслении тех общечеловеческих, гуманистических проблем, которые в настоящее время оказались на переднем крае идейно-политической борьбы двух кардиналь-

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. М., «Художественная литература», 1965, т. 3, стр. 78.



*«7 дней в январе» (Испания),
режиссер Хуан Антонио Бардем*

но различных типов человеческой цивилизации — социализма и капитализма.

Марксистско-ленинская наука раскрывает исторический смысл и значение нынешнего духовного кризиса капитализма, как одно из проявлений нового этапа общего кризиса буржуазного общества, как его составной элемент, обусловленный всей сложной системой объективных экономических, политических и социально-классовых отношений на Западе. Духовный кризис в настоящее время охватывает все стороны общественного сознания и культуры капиталистического Запада, включая и искусство. В западном искусстве потеря веры в духовные принципы буржуазной цивилизации приобретает сегодня значение кардинального формообразующего и содержательного фактора, влияние которого испытывают не только реакционные, но и некоторые прогрессивные художники.

Составные слагаемые нынешнего духовного кризиса капитализма — сказывающиеся с осо-

бой остротой именно в экранном искусстве — выглядят по-разному: это, во-первых, отход от гуманистических традиций ранней буржуазной культуры и вытеснение их культом насилия и жестокости, аморализмом, иррационализмом, неверием в человека и возможности человеческого разума, настроениями социального пессимизма; во-вторых, апологетика наиболее косных и рутинных буржуазных ценностей, нацеленная на стабилизацию системы эксплуатации человека человеком. Этим тенденциям противостоит развитие социалистической культуры, а также демократическая культура в капиталистических и развивающихся странах, настойчивые поиски лучшими представителями западной интеллигенции выхода из создавшейся в буржуазном обществе острокризисной духовной и культурной ситуации, их стремление най-

ти альтернативу социальной стагнации и моральному разложению. Показательными симптомами духовного кризиса капитализма могут служить и такие глубинные идейные и культурно-эстетические тенденции в развитии современного западного искусства (в частности — кино), как утрата им общественных ценностей и идеалов, неверие в человека как разумное существо, распространение идей социального пессимизма и безысходности, морально-этического релятивизма и различных форм иррационализма, культа насилия и «сексуальной революции», уход от диалектики современности в мифологизированное прошлое в формах «ретро»-искусства, восприятие действительности сквозь призму различного рода «фильмов-катастроф» и т. д.

Необходимо также иметь в виду, что в этих условиях на повестку дня все с большей остротой встает вопрос о поисках той позиции, той мировоззренческой основы, на которой деятели социалистической культуры, представители реального гуманизма могли бы находить определенную общность с теми художниками буржуазного мира и развивающихся стран, которые, хотя и не всегда стоят на позициях марксизма-ленинизма, а нередко и испытывают в своем творчестве влияние тех или иных идеалистических воззрений, но при этом все же придерживаются общегуманистической ориентации, не присоединяются к числу тех, кто исповедует антигуманизм и неверие в человека. Какова же эта основа?

Прежде всего, это — отношение к глобальным, общечеловеческим проблемам, от решения которых зависят судьбы всей земной цивилизации, познание и умножение духовных ценностей, выработанных человечеством. При всем разнообразии этих проблем, они так или иначе связаны с судьбами гуманизма, с борьбой против антигуманистических тенденций, отражающих происходящее углубление духовного кризиса буржуазного общества.

Известно, что гуманизм является важным компонентом марксистско-ленинского учения. Сама революционная борьба пролетариата носит ярковыраженный гуманистический характер: вспомним слова Маркса и Энгельса

о том, что пролетарское движение есть социальное и политическое движение в интересах огромного большинства, о том, что все прежние классы, завоевав себе господство в обществе, стремились увековечить свое положение, тогда как пролетариат в своей борьбе уничтожает свой собственный нынешний способ существования и поступает так в интересах абсолютного большинства. Именно в этом марксизм справедливо усматривает гуманность и общечеловеческую значимость великой исторической миссии пролетариата, дарующей освобождение и широким народным массам, и каждой отдельной творческой человеческой индивидуальности.

Общегуманистический потенциал марксизма приобретает особое значение именно сегодня в условиях выдвижения на передний край идеологической борьбы проблемы гуманизма. Сегодня борьба за гуманизм и демократию является важнейшей задачей всех прогрессивных сил мира. Не уделять должного внимания защите гуманизма от нападков справа и «слева» — значит оголять один из первостепенных по своей важности фронтов идеологической борьбы.

Очевидно, что кинематограф, являющийся самым массовым и действенным видом современного искусства, занимает особое и чрезвычайно важное место в системе обострившегося идеологического противоборства социализма и капитализма.

«Кино — могучее средство формирования общественного сознания, — сказано в приветствии товарища Л. И. Брежнева XI Московскому кинофестивалю. — Поэтому весьма важно, чтобы его влияние было использовано на благо, а не во зло человеку, чтобы оно могло возвышать личность, пробуждать в людях благородные чувства и мысли»².

Как ни стремятся идеологи и политики буржуазии «приручить» творческую интеллигенцию Запада, привить ей «вирус» покорности и антикоммунизма, все же многие, очень многие — и лучшие — художники настойчиво ищут альтернативу капитализму и его культуре, ощущая

² Л. Б р е ж н е в. Приветствие участникам и гостям фестиваля. — «Правда», 15 августа 1979 г.

кризисное состояние и бесперспективность этой отжившей свой век общественной системы. К сожалению, это сложные поиски, их путь не всегда прям. В иных случаях он вырождается в эскейпизм, в других — в обращение к разного рода «революционаристским» идеям, в третьих — в анархистский эпатаж. Однако в кинематографии Запада есть довольно прочная традиция критического реализма, и эта традиция получает новые животворные импульсы в связи с развитием революционного процесса в мире, укреплением социалистической системы, ростом коммунистического движения в капиталистических странах, подъемом национально-освободительной борьбы в современном мире. Примеры и проявления этой традиции поистине многообразны. Одним из наиболее ярких и типичных проявлений антибуржуазного искусства является, в частности, современное прогрессивное кино Италии, начало которому положил неореализм.

В советском и прогрессивном зарубежном искусствознании имеется большая литература, посвященная итальянскому неореализму и его выдающимся представителям. Многие исследователи, подметив и проанализировав кинематографические открытия неореалистов, которые обновили и оживили средства кинематографической выразительности, приемы режиссуры и использования актеров, декоративного оформления и монтажа, отметили едва ли не главное достижение неореалистов — то, что лучшие их фильмы выражали и отражали именно народный взгляд на явления социальной действительности, в этом — сила и своеобразие неореализма. И сами неореалисты, и их теоретики, и их современные последователи справедливо отмечали генетическую связь неореализма с традициями прогрессивного мирового — и прежде всего советского — киноискусства.

«Теория киноискусства, — писал в этой связи итальянский эстетик Умберто Барбаро, — выработанная советскими мастерами кино, являлась той теоретической основой, на которой рождалась итальянская кинематографическая культура и которая определила направление ее развития».

Известно, что насчет причин «конца неореа-

лизма» существуют разные точки зрения — полемика по этому вопросу коснулась и нашего киноведения. Одни полагали, что неореалистические фильмы перестали выпускаться по чисто внешним, привходящим причинам: давление голливудских кинокомпаний, произвол клерикальной и государственной цензуры, отсутствие средств у национальных кинопромышленников. Другие утверждали, что изменилась сама итальянская действительность, социальная революция, которой жаждали неореалисты, не произошла, общество в известной степени стабилизировалось, получил распространение «нормальный» буржуазный образ жизни, и на смену неореалистам пришли художники, которые смогли лучше, чем они, отразить эту «перемену действительности». Каждое из этих соображений резонно, но главное все же — решительные действия киномонополий по ликвида-

«Собаки» (Франция),
режиссер Ален Жессуа



ции этой истинно народной, глубоко демократической тенденции в итальянском киноискусстве.

Однако, несмотря на сложную и противоречивую обстановку в итальянском кинематографе, где в 50—60-е годы стали преобладать иные тенденции,— традиции итальянского неореализма в киноискусстве, зародившиеся в послевоенный период, полностью не иссякали никогда. С конца 60-х годов узенький ручеек, продолжающий традиции неореализма, превратился в мощный поток, представленный лентами Франческо Рози, Элио Петри, Дамиано Дамиани, Джулиано Монтальдо и других политически чутких художников, стремящихся найти альтернативу капиталистической системе, буржуазному образу жизни. Причем создатели так называемых «политических» фильмов, посвященных актуальным проблемам, волнующим итальянское общество конца 60-х и 70-х годов, неоднократно подчеркивали генетическую, родственную связь своего творчества с первыми работами Чезаре Дзаваттини, Роберто Росселлини, Джузеппе Де Сантиса и других «отцов» неореализма. Об этих «университетах» говорили и Рози, и Монтальдо, и Понтекорво, и другие режиссеры, чей талант и политическая зоркость проявились в последнее десятилетие. В строй прогрессивных художников, которых можно условно назвать «наследниками» неореализма, вступили и молодые художники, в частности, Этторе Скола, фильм которого «Мы так любили друг друга», получивший приз IX Московского кинофестиваля, создан явно в русле традиций неореализма. В структуре более позднего фильма того же режиссера — «Необычный день» (1977) чувствуются и иные влияния (в частности, европейского «ретро»), но его антифашистское звучание и стилистика все же тесно связаны с традициями неореализма.

Весьма характерно и показательно, что на нынешнем юбилейном кинофестивале в Москве в конкурсном показе был фильм выдающегося итальянского режиссера прогрессивного направления Франческо Рози, в жюри работал Джузеппе Де Сантис, а одной из наиболее значительных картин внеконкурсной программы

стала лента Дамиано Дамиани «Человек на коленях».

В целом итальянское «политическое» кино, наполненное глубоким гражданским звучанием, представляет серьезный вклад в мировое идейно-художественное развитие, феномен, который надлежит глубоко изучать, поддерживая в нем все ценное, талантливое, правдивое. Московский кинофестиваль, следуя своим главным традициям, и на этот раз со всей определенностью авторитетно высказался за искусство большой жизненной правды и мощного социального звучания.

...Выжженная земля, светло-голубое небо, желтые с белым каменные стены домов и церквей. Лукания — юг Италии, забытая богом провинция, где люди, как и тысячу лет назад, живут в раз и навсегда заведенном ритме, и большую часть их жизни заполняет тяжкий, изнуряющий труд.

Представленный на фестиваль конкурс фильм Франческо Рози «Христос остановился в Эболи» точно следует канве известного, неоднократно изданного и в нашей стране одноименного романа Карло Леви. Режиссер не стремился придать своему фильму какой-либо отличный от романа киноритм, изменить стилистику, усилить интригу и динамику повествования. Нет, он практически ничего не меняет. Сохранено и имя героя — его зовут Карло Леви, он врач по образованию, художник, интеллигент-антифашист, высланный муссолиниевскими властями в маленький городок на юг Италии в 1935 году.

Джан Мария Волонте, играющий Карло Леви, очень тактично, без всякого нажима, психологически точно рисует внутреннее состояние и поведение своего героя, когда тот сходит с поезда на маленькой станции Эболи, оглядывает пустую и грязную платформу и идет по направлению к приехавшей за ним старенькой машине. Ему, городскому жителю, очевидно, редко бывавшему в провинции, здесь все внове — и ухабистая дорога, и угрюмые голые холмы, и выжженные поля, и, наконец, тот тихий городок, весь из белого и желтого камня, где ему предстоит жить, возможно, не один год. Он подбирает на станции бездомную со-

«Простая история»
(Франция),
режиссер Клод Соте



баку — она скрасит ему жизнь в этой пустыне. Постепенно (фильм сделан в неторопливом ритме, позволяющем зрителю тщательно взглянуть во все детали, показанные режиссером, оператором, художником) мы имеем возможность не только познакомиться с обитателями города, но и по-настоящему почувствовать ту атмосферу, в которой живут эти люди, живет вся страна.

Знакомство с подестой — начальником, «капо» городка. Он тщательно выбрит, плотен, в светлых галифе и высоких сапогах. Вожак местных чернорубашечников, он явно подражает дуче, маленькая копия римского фигляра: сжимает губы, задирает подбородок. Позже мы узнаем, что это всего лишь мелкий, безвольный мещанин, которым верховодит жена, а высокопарные слова, которые он произносит о дуче, об отечестве, о долге, — всего лишь риторика, в которую он и сам, в общем-то, не очень верит. Но подеста здесь — верховная и непререкаемая власть, особенно сейчас, в 1935 году, когда режим, жестоко расправляясь со всеми инакомыслящими (коммунисты уже давно в застенках или строгих ссылках), готовится к военной агрессии. Подеста просматривает все письма ссыльных, и это занятие ему очень нра-

вится еще и потому, что он может, читая правоучения автору письма, продемонстрировать свое красноречие.

События в этом крошечном городке — зеркало, отражающее все происходящее в стране. Затевадается захват Абиссинии, и в маленькой парикмахерской люди слушают патетически напыщенную речь дуче; местных парней призывают в берсальеры, обещая им какую-то иную, лучшую, жизнь там, в Африке.

Люди городка, как и в Риме, и в Милане, и повсюду в Италии, задавлены фашистской диктатурой. Но это — люди! И Франческо Роззи, вслед за автором романа, дает удивительно точные портреты обитателей Эболи. Среди них и гордая крестьянка Джулия — эту роль выразительно исполнила известная греческая актриса Ирена Папас, и мудрые старики, и дети, и всегда навеселе сельский священник, чудаки, и художник-примитивист, нашедший в себе силу и мужество сказать в рождественскую ночь в церкви все, что он думает о фашистском режиме. Для режиссера, как и для автора романа, было важным показать, что забитые, задавленные нуждой и суевериями обитатели Луканской провинции видят в приехавшем к ним не по своей воле интелли-

генте человека, внутренне им близкого — они сердцем чувствуют духовное родство с ним. И именно поэтому они хотят, чтобы он, и только он, лечил их стариков и детей, хотя в городке есть профессиональные врачи. Именно поэтому они разрешают своим детям дружить с ссыльным, позировать ему для странных и не очень понятных для них художественных экзерсисов.

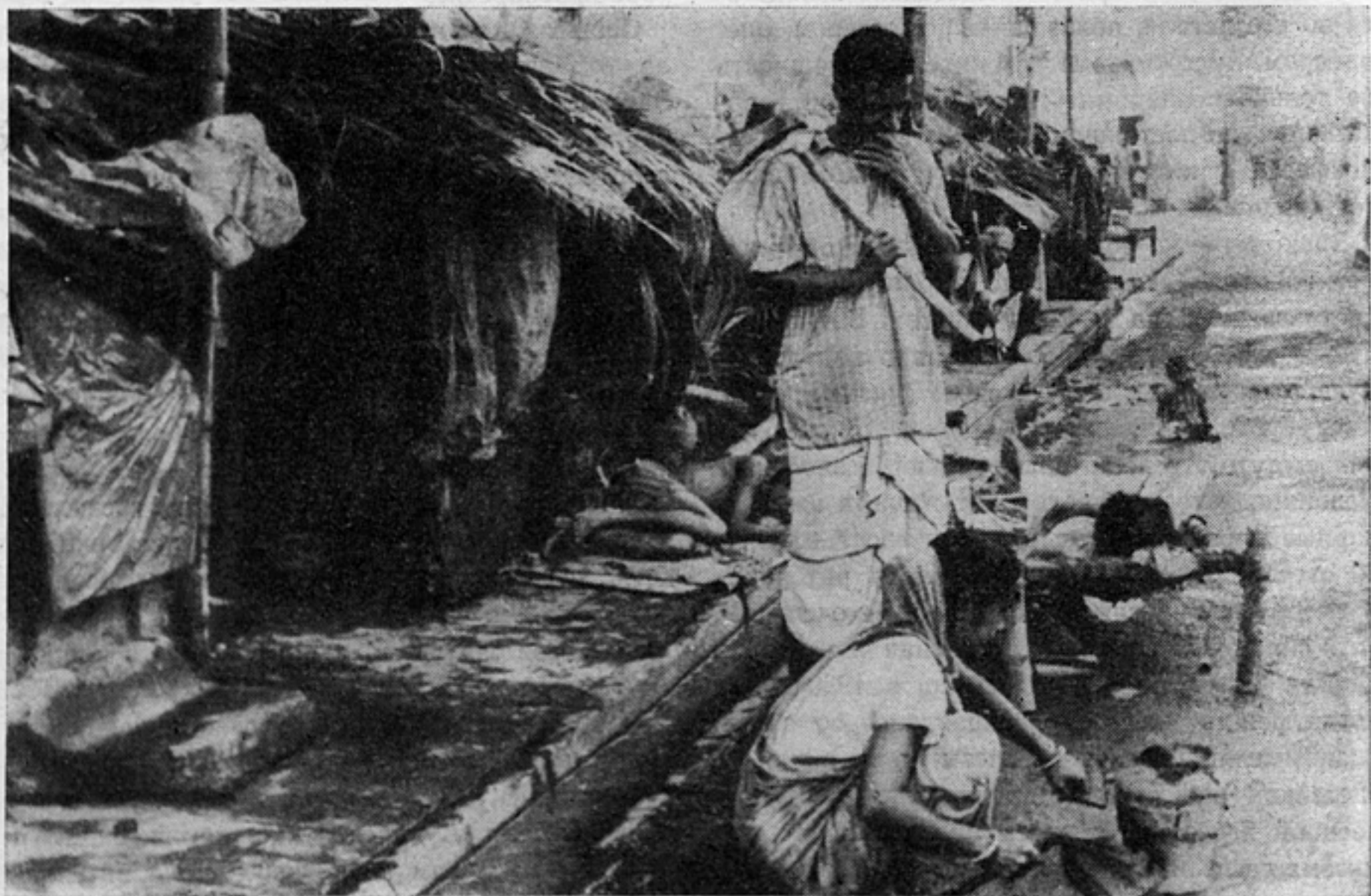
Джан Мария Волонте — один из наиболее интересных и перспективных актеров современной Италии — провел всю свою роль (весьма, впрочем, непростую, ибо в ней не заложено ни действия, ни внешнего конфликта) глубоко и точно: взгляд, улыбка, скупой жест здесь составляют основу, на которой строится образ.

Кульминация фильма — прощание с Эболи. На экране мы видим то, что составило сущность пребывания Леви здесь: живописные портреты луканцев — женщин, детей, стари-

ков, юношей. Народ, люди труда — вот источник вдохновения для художника, вот его истинная ценность, его хлеб и воздух. Эта мысль, весьма важная в современных условиях, пульсирует в яркой, талантливой ленте итальянского режиссера.

Франческо Роззи пришел в кинематограф в ту пору, когда неореализм уже угасал. Иные ветры тогда овевали итальянский экран, иные имена пришли на смену виднейшим представителям неореалистического направления в киноискусстве — Феллини, Антониони, Пазолини... Но Роззи еще в пору неореализма работал с Лукино Висконти (он был ассистентом на фильме «Земля дрожит») и прошел хорошую школу большого социального искусства. В первых своих самостоятельных работах — и в

*«Парашурам» (Индия),
режиссер Мринал Сен*



«Сальваторе Джулиано» и в картине «Руки над городом» — Франческо Рози несколько отходил от эстетики неореализма, стремился к предельной концентрации материала, к резкой конфликтности и прямому введению политики в ткань фильма. Этот путь был связан и с известными потерями — отчасти были утрачены характерная для неореалистов тщательная «прорисовка» каждого персонажа, юмор, живописность милых нелепостей крестьянского или городского быта. Но были и важные обретения — злободневные политические мотивы властно вторгались на экран. «Руки над городом» — коррупция, хищничество власть придержащих. «Сальваторе Джулиано» — генезис и механика действий мафии, ее связь с полицией. «Дело Маттен» — принявшее международные масштабы соперничество финансовых групп, отчаянная попытка национальной буржуазии «вырваться» из цепких рук заокеанских монополий. «Снятые трупы» — глубокий, нелюбимый анализ современной политической обстановки в Италии, когда террор приобрел широчайший размах и перед левыми силами стоит трудная задача выбора верной тактики, соответствующей истинным интересам народа. Все это — острые, злободневные проблемы. На этих лентах мужал и рос талант Франческо Рози и Джана Марии Волонте, ставшего проводником прогрессивных устремлений лучших итальянских режиссеров, подлинных художников, занимающих активную гражданскую позицию.

Знаменательно, что, выступая на творческой дискуссии, организованной Институтом теории и истории кино и Союзом кинематографистов СССР и проходившей в рамках фестиваля, Рози сказал: «Думаю, что без советского кино не было бы того, что называется итальянским неореализмом, который, в свою очередь, оказал огромное влияние на кинематографию всех других стран мира».

Важное признание, ибо оно подтверждает могучую силу искусства остросоциального, искусства большой жизненной правды. Слова Рози звучат исключительно злободневно в контексте нашего времени. Дело не только в том, что один из лидеров и основателей современ-

ного западного «политического» кино признает выдающуюся роль советского киноискусства в мировом художественном развитии (в своей речи Франческо Рози ссылаясь также на теоретические работы и практику Всеволода Пудовкина) и одновременно точно и лаконично формулирует мысль о генезисе и непреходящем значении неореализма. Важно и другое: Франческо Рози не на словах, а на деле, своими фильмами утверждает социально значимое, подлинно прогрессивное политическое творчество высокой художественной силы.

Заметим, что развитию так называемого «политического» кино на Западе ныне свойственны зигзаги и известные противоречия. Достаточно вспомнить иные американские «политические» фильмы, внешне воспроизводящие канву той или иной злободневной политической ситуации (Уотергейт, агрессия США во Вьетнаме, коррупция государственной власти, политические убийства и т. п.), а по существу использующие эту злободневность лишь для того, чтобы мистифицировать зрителя и мифологизировать какой-либо сенсационный, но показательный для общего кризиса капиталистической системы исторический факт, событие, происшествие.

Именно в контексте этих реальных процессов мировой кинематографической практики должно прочитываться и такое характерное заявление Джана Марии Волонте: «Я знаю, что такое политика в области кино, но я определенно не верю в термин «политическое кино», пущенный в обиход буржуазной критикой». Более того, Волонте считает этот термин таким же мифом, как и понятие «аполитичного» кино. Со своей стороны, он полагает, что весь кинематограф на Западе — и «массовый» и «элитарный» — находится сегодня в сфере политики. И, конечно, в значительной мере он прав. Но важно, наверное, другое: если отвлечься от нюансов терминологии, позиции прогрессивных художников, работающих в кино Западе, являются политическими по существу. Кстати говоря, выступая на уже упомянутой дискуссии, Хуан Антонио Бардем высказал ряд аналогичных соображений, но при этом показал на фестивале в Москве именно остросоциаль-



Торжественное закрытие фести-
валя. В первом ряду (слева на-
право) — режиссеры фильмов,
получивших Золотые призы:
Франческо Роззи (Италия), Гри-
горий Александров (СССР),
Хуан Антонио Бардем (Испа-
ния), Кшиштоф Кесьлевский
(Польша)

Лауреат фестиваля вьетнамский
режиссер Лонг Ван

Режиссер Владимир Грамматик-
ов (СССР) с Золотым призом
и председатель жюри конкурса
фильмов для детей, писатель
Анатолий Алексин

Председатель жюри конкурса
художественных фильмов ре-
жиссер Станислав Ростоцкий
вручает награду болгарскому ре-
жиссеру Христо Христову





Генеральный директор радио, телевидения и кинематографии Мексики г-жа Маргарита Лопес Партильо, режиссер Григорий Александров и председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш во время торжественной передачи копии фильма «Да здравствует Мексика!» в качестве дара Правительства Советского Союза правительству Мексиканских Соединенных Штатов



Делегаты и гости XI МКФ в Москве направляются к Мавзолею Владимира Ильича Ленина

Режиссер Марк Донской (СССР), писатель и режиссер Сембен Усман (Сенегал), член жюри конкурса художественных фильмов, актриса Табара Пдиаше (Сенегал) и актриса Людмила Гурченко (СССР) на Красной площади в Москве

ный, в полном смысле слова политический фильм.

Выдающийся испанский режиссер Хуан Антонио Бардем прошел большой и сложный творческий путь. В условиях франкистского режима художник не имел возможности прямо выражать свои взгляды, ему приходилось прибегать к иносказаниям, обращаясь к нравственной проблематике (наш зритель хорошо запомнил «Смерть велосипедиста» — фильм, сделанный в эстетике неореализма, с одной из ведущих актрис этого течения в главной роли — Лючией Бозе). Были и другие фильмы, продемонстрировавшие большие творческие возможности художника. На X Московском кинофестивале один из трех главных призов получил фильм Бардема «Конец недели», в котором убедительно раскрыто, как обыкновенный человек, постигая реальность окружающего, освобождается из плена идеологических представлений, навязываемых ему правящими классами буржуазного общества.

В фильме «7 дней в январе» воспроизведены подлинные события, происходившие в Испании в январе 1977 года (дополнительную остроту сюжету придает использование документальных кадров, хотя здесь и присутствуют вымышленные персонажи). Однако к детальной, психологически углубленной обрисовке действующих лиц режиссер, видимо, не стремился. Главное для него — показать атмосферу тревоги, напряженности, опасности, в которой приходится жить и бороться тем, кто стремится закрепить победу испанского народа, освободившегося от многолетней фашистской тирании. Бардем сперва как бы расставляет фигуры в той трагической игре, которая развернется на экране. Вот почтенный дон Томас в своем ухоженном, аккуратном доме с его чинным, размеренным бытом, с традиционными обедами, превращенными в некий ритуал. Он — один из тех, кто привел к власти Франко, поддерживал кровавый режим, а ныне стремится задержать, остановить неуклонный процесс оздоровления, излечения страны, полную и окончательную ликвидацию последствий фашистской диктатуры. Вот молодой отпрыск знатного рода, Луис Мария, жалкий, трусли-

вый, истеричный, жестокий погромщик и бандит, убивающий честных людей и прикрывающийся демагогическими словами о «чести Испании», о «боевом рубеже» и т. д. Другой персонаж этого фильма, Себастьян, не говорит красивых слов об Испании — он просто стреляет в звериной своей злобе, он против всего, что неизбежно грядет и побеждает в стране сегодня.

С убедительной правдивостью документа рассказано в картине о злодейском убийстве коммунистов-адвокатов, защищавших интересы рабочих. И введение в заключительную часть ленты подлинных хроникальных кадров похорон жертв фашистского террора органично вплетается в сюжетную и стилевую ткань этого остропублицистического и подлинно художественного произведения. Эти эпизоды — величественный реквием по тем испанским патриотам, которые отдали свою жизнь в борьбе с фашизмом и в 30-е годы, и в послевоенный период, и в наши дни.

По всем художественным и содержательным компонентам «7 дней в январе» можно рассматривать как фильм, который критика обычно относит к категории «политического» кино, если считать основными признаками этого вида экранного искусства воспроизведение реальных политических фактов новейшей истории. Но как далек фильм Бардема от тех псевдополитических опусов, которые сегодня во множестве выпускает Голливуд и его европейские эпигоны. В такого рода лентах злободневные, а нередко и весьма острые, даже скандальные факты, интерпретированы в полном соответствии с интересами государственно-монополистического капитала. Такие ленты — профанация «политического» кино. Напротив, фильмы Бардема, как и лучшие итальянские фильмы актуальной политической ориентации, направлены на то, чтобы не затуманивать и не перетолковывать факты, наглядно свидетельствующие о деструктивных, кризисных процессах в капиталистическом мире, а придавать этим фактам обобщающее звучание, создавать, используя весь их художественный потенциал, полноценные произведения искусства большого общественного смысла. И поэтому

смело можно сказать, что фильм Бардема «7 дней в январе» по праву получил одну из трех главных наград фестиваля.

«Для всех людей моего поколения, — говорил на фестивальной дискуссии Хуан Антонио Бардем, — то есть для тех, которые достигли зрелого возраста как раз к моменту завершения гражданской войны в Испании, для всех тех людей, которые были связаны с кино, революционное советское киноискусство в темную, длинную ночь диктатуры являлось светочем, который вдохновлял нас в нашем труде, в нашей деятельности, в нашей борьбе за свержение фашистской тирании, в борьбе за торжество в нашей стране свободы и демократии, а затем, — вдохновляло нас на то, чтобы продолжить этот процесс в борьбе за социализм и коммунизм».

Да, высокие социальные цели и идеалы всегда придавали искусству огромную силу. Стремление не только заклеить фашизм, раскрыть его суть, его цепкую живучесть, но и показать духовное могущество людей, выступивших наперекор фашизму, — это благородное стремление вдохновляло большого испанского художника. И он добился своей цели. В картине «7 дней в январе» звучат и гнев, и боль, и предупреждение людям, и вера в будущее.

Здесь нужно заметить, что экспансия в Европу американского кинематографа, и прежде всего того его крыла, которое мифологизирует и деформирует сознание масс, экспансия, принявшая в последние годы широкий характер, нередко встречает сопротивление в кругах национальных европейских кинематографий. Это сопротивление принимает самые разные и порой весьма пестрые формы. Оно проявляется, в частности, как увлечение леворадикальными теориями кино, одним из постулатов которых является фронтальная критика голливудской системы. Но поскольку подобные теории направлены и против реалистического метода в киноискусстве как такового, их антиголивудский потенциал повисает в воздухе. Поэтому для развития прогрессивных тенденций в мировом кино гораздо существеннее практика тех кинематографистов (причем не только в таких кинодержавках, как Италия и Франция, но и в



«Нахля» (Алжир),
режиссер Фарух Белуфа

малых странах, где кинопроизводство не получило еще широкого развития), которые, отказываясь от «мифотворчества», стремятся к социальному анализу реальных явлений действительности.

Разумеется, художникам в малых странах совсем непросто противостоять мощным киномонополиям, захватившим главные экраны Европы. Но в последнее время в Швеции, Австрии, Дании, Бельгии, Финляндии, Норвегии, а также на маленьких, по существу клубных студиях Англии, не связанных с голливудским бизнесом (английское кинопроизводство в целом находится в идеологической и финансовой зависимости от американских киномонополий; о национальном кинематографе страны сегодня можно говорить лишь постольку, поскольку в постановках, финанси-

руемых киномонополиями США и осуществляемых под их контролем, участвуют английские актеры и режиссеры), был сделан ряд фильмов гуманистической и реалистической ориентации. Они далеко не всегда имеют широкий прокат, большинство из них показывают лишь в небольших местных кинотеатрах и киноклубах, но в этих картинах зачастую пульсирует серьезная мысль, в них есть ощущение реальных процессов жизни народов этих стран.

Часто это фильмы — о сельском или городском быте, о жизни людей труда, их заботах, маленьких радостях, огорчениях, разочарованиях. Нередко такие ленты — откровенно «почвенны»: в них воинственно заявлено полнейшее неприятие буржуазной цивилизации и связанной с «американизмом» стандартизации быта, утраты национальных гуманистических ценностей. Иногда в них запечатлен и протест людей труда, мелкой буржуазии, интеллигенции против существующего порядка вещей — против господства монополий, бездуховности, аморализма и дегуманизации, социального неравенства и т. д. Фильмы эти, при всей их пестроте, непоследовательности, иногда — мелкотемье и идейной ограниченности в целом отражают озабоченность определенных кругов западной интеллигенции в связи с нынешним состоянием и мрачными перспективами капиталистической системы, общий кризис которой продолжает углубляться.

Ленты такого направления были представлены в программе XI Московского фестиваля. В их числе — шведская картина «Стены свободы», бельгийская «Мирей в жизни других» и датская «Из моей жизни». Интересна также работа финского режиссера Якко Паккасвирты «Поэт и муза» (в картине очень сильна изобразительная сторона — работа художника, оператора), создатели которой стремились донести до зрителя принципиальные черты национальной культуры Финляндии, красоту этой земли.

Сложные отношения складываются сегодня также между голливудскими кинокомпаниями и французским кинематографом. Как известно, заокеанским и европейским киномонополиям

еще в 60-е годы во многом удалось сменить веки французского кино, имевшего давние и прочные гуманистические и реалистические традиции, идущие от 20-х и 30-х годов, от творчества Рене Клера, Жана Ренуара, позже — Марселя Карне, фильмов Рене Клемана, Клода Отан-Лара, Кристиан-Жака, Клузо, «новой волны». С 60-х годов во французском кино стала преобладать развлекательная продукция, рассчитанная на отвлечение массовых зрительских аудиторий от насущных проблем действительности и лишь для видимости иногда одобренная псевдопроблемностью политического толка, нередко — с примесью эротики. Но в 70-х годах во французском кино стали появляться фильмы, авторы которых стремятся разобраться в реальном положении дел в стране, в особо актуальной сегодня истории антифашистской борьбы и т. д. Творчество таких режиссеров, как Бертран Тавернье, Бернар Поль, Клод Соте, Ив Буассе, разоблачающее коррупцию властей, заговоры реакционных сил, показывающее бессилие честных интеллигентов побороть несправедливость в рамках буржуазной законности, служит прогрессивным и гуманистическим целям.

Фильм «Собаки» французского режиссера Алена Жессуа, показанный на фестивале, несомненно, примыкает к этой передовой тенденции развития западного кино. Правда, выступая против эскалации жестокости и насилия в буржуазном обществе, режиссер сам в известной мере не избежал соблазна натуралистического живописания этих явлений. Другая интересная картина известного французского режиссера Клода Соте «Простая история», показанная на открытии фестиваля, проникнута несколькими иными мыслями и настроениями. Это рассказ о реальных проблемах и трудностях в жизни работающей женщины; лента подкупает своей жизненной правдой.

Надо сказать и о фильмах США, с которыми мы познакомились в дни смотра. Американское кино всегда было важным инструментом в руках монополистического капитала и привлеченных им продюсеров и режиссеров для манипулирования общественным сознанием, для отвлечения многомиллионных масс, запол-

«Разорванный флаг»
(Мексика),
режиссер Габриэль Ретес



няющих кинозалы, от социальных противоречий жизни или же — средством, которое направляет зрительские интересы и потребности в заранее избранное русло, отвечающее целям кинобизнеса и задачам империалистической пропаганды.

Как в 20—30-е годы, так и в послевоенный период хозяева голливудских кинокомпаний немало потрудились, чтобы интегрировать публику, найти, по определению французского критика Жоржа-Альбера Астра, «тип фильмов, который в данный момент, в данном социальном и культурном контексте будет привлекать наибольшее количество зрителей; найти нечто вроде тематического и стилистического «общего знаменателя», чтобы по возможности исключить проникновение на экран всякой сомнительной отсебятины: привести этот общий знаменатель в соответствие со стандартами доброкачественного «американизма» (годного также для экспорта), или, что предпочтительнее, унифицировать интересы разнородной публики, руководствуясь интересами правящих классов, которые относительно однородны».

Голливуд выполнял эти задачи, выдвигая различные модели кинозрелищ, способных привести интересы публики к «общему знамени-

телю» и исключить проникновение «вредной отсебятины». В дело здесь шло все — фильмы о бедных «золушках», вдруг находящих своего «принца» в обществе «равных возможностей», мифологемы вестерна и триллера, псевдоисторические боевики и музыкальные комедии. Заклучив союз с церковью, Голливуд претендовал на то, чтобы создаваемые в его студиях фильмы рассматривались как верные хранители «национальной нравственной традиции». Согласно своим действиям с интересами большого бизнеса и правящих кругов, кинокомпания делали ставку на то, чтобы фильмы в конечном счете укрепляли существующий правопорядок и внушали доверие и уважение к «американскому образу жизни» не только в стране, но и за рубежом, выполняя, следовательно, пропагандистскую функцию.

Сергей Эйзенштейн, чьи интереснейшие замыслы не смогли осуществиться в начале 30-х годов в Голливуде, чуждом по своей сущности подлинному творчеству и тем более творчеству, вдохновленному революционной идеей, метко писал о характере деятельности американских киностудий, «цель которых — выжать из раз понравившегося фильма все кассово возможное, а затем переброситься на

что-то непохожее, способное создать новую моду, новую сенсацию»³.

Разумеется, при этом нельзя не сказать, что советские кинематографисты и исследователи всегда отмечали серьезный художественный вклад представителей американского кино в структуру и язык экранного искусства, в осмысление реальных жизненных процессов. И Эйзенштейн, и Пудовкин, и другие наши киноклассики писали об открытиях Гриффита, имеющих для искусства кино принципиальный характер, высоко ценили творчество Чаплина, Штрогёйма, Форда. Они всемерно поддерживали все талантливое в киноискусстве США. И далеко не случайно на Московском кинофестивале в 1935 году, в жюри которого входили Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин, наградами были отмечены мультипликации Уолта Диснея, «Хлеб наш насущный» Кинга Видора, «Вива, Билья!» Джэка Конвея.

Советские исследователи, эстетики, критики и кинематографисты, в соответствии с ленинской концепцией двух культур, всегда видели в американском кинематографе два потока: один — господствующий, призванный деформировать сознание масс, подчинить его буржуазной идеологии, а другой — не столь обильный по количеству, но прочно связанный с традициями гуманизма и критического реализма. Ведь в голливудских павильонах создавались знаменитые трагикомедии Чарльза Чаплина, реалистические фильмы Джона Форда, Кинга Видора, Орсона Уэллса, а позже — Сиднея Поллака, Фреда Циннемана, Артура Пенна.

Лучшие ленты Льюиса Майлстоуна, Джорджа Стивенса, Фрэнка Капры, Стэнли Креймера, Элиа Казана, Роберта Олдрича, Стенли Кубрика и других режиссеров (заметим в скобках, что в творчестве большинства названных режиссеров были и фильмы, принадлежащие к другой, главенствующей и отнюдь не прогрессивной линии развития американского кино) — это тоже заметные явления не только прогрессивного американского кинематографа, а и всего

реалистического кино капиталистических стран.

В период «контестации», в конце 60-х — начале 70-х годов, когда по всей стране проходили студенческие волнения и негритянские бунты, когда широкие слои американского общества остро ощутили грозящую взрывом кризисную ситуацию, в кинематографе США появились новые имена — режиссеров, актеров, сценаристов. Многие критики запустили в обиход звонкое выражение — «Новый Голливуд», приняв за новую стратегию лишь изменение тактики кинокомпаний. Справедливо пишет итальянский исследователь Давид Гриеко: «Так называемый «Другой Голливуд» — это как «Фанта», то есть та же «Кока-кола», но переодетая, в новой упаковке»⁴. Нужно сказать при этом, что многие, очень многие создатели и участники «фильмов протеста», появившихся в 60-е годы, в конце 70-х «сменили вехи», подчинившись новой тактике киномонополий Голливуда. Но из истории прогрессивного киноискусства капиталистических стран нельзя вычеркнуть фильмы, которые несли в себе реалистическую и гуманистическую тенденции.

Отношения с Московским фестивалем у американской кинематографии складывались непросто. Правда, за двадцать лет, прошедших с I МКФ в Москве, у нас побывали по существу все самые видные кинематографисты Соединенных Штатов — и режиссеры, и актеры, и представители деловых кругов. Но наиболее значительные фильмы обычно демонстрировались во внеконкурсной программе. Здесь были многие примечательные ленты американского кино, отражающие различные его грани, в том числе и те, что ярко представляют его прогрессивное, гуманистическое и реалистическое направление. Нередко на московских фестивалях проводились европейские премьеры фильмов США, впоследствии получивших широчайшую известность.

На нынешнем фестивале в списке фильмов, присланных кинокомпаниями США для внеконкурсного показа, были такие громкие названия, как «Апокалипсис наших дней» Фрэнсиса Фор-

³ С. Эйзенштейн. Собр. соч. в 5-ти томах. М., «Искусство», 1967, т. 5, стр. 76.

⁴ David Grieco. Fuori il regista. Roma, 1979, p. 82.



*«Кинолюбитель» (Польша),
режиссер Кшиштоф Кесьлевский*

да Копполы (была проведена по существу его вторая европейская, после Канн, премьера), «Кулак» Нормана Джюисона, «Норма Рей» Мартина Ритта. В конкурсе участвовал фильм независимого режиссера и продюсера Холла Бартлета «Дети Санчеса». Кстати на VII МКФ в Москве (1971) был показан фильм того же режиссера «Генералы песчаных карьеров» — по роману классика современной бразильской литературы Жоржи Амаду, в дальнейшем с успехом шедший в нашем прокате.

Новый фильм Бартлета, поставленный по одноименному роману писателей Оскара и Рут Льюисов, рассказывает о жизни мексиканской семьи в трущобах Мехико-Сити. Очевидно, самая заметная слабость фильма — неточное, без подробностей, изображение социальной среды, обстановки, в которой живет семья мексиканского рабочего Санчеса. Основу конфликта составляет столкновение главы семейства с его старшей дочерью Консуэлой (эту роль талантливо исполнила актриса Долорес дель Рио) и другими детьми. В роли Санчеса выступает знаменитый американский актер Энтони Куинн,

сыгравший на своем веку немало и проходных и значительных, наполненных социальным содержанием ролей (в «Дороге» у Феллини, в «Греке Зорбе» у Какоянниса). Это опытный, сильный актер, умеющий внешне скупое, но точно передать внутреннее состояние героя. Здесь Куинн тоже играет очень выразительно, особенно — в сценах с Консуэлой. Но все же режиссер, не обладающий, очевидно, достаточным опытом исследования социальных связей, не смог создать завершенной и подлинно глубокой картины жизни современной мексиканской семьи.

Знакомство с программой Московского кинофестиваля позволяет сделать еще один важный вывод, касающийся общей динамики мирового кинопроцесса. Дело в том, что за последние годы в мировой кинематографии заметно выросло влияние тех стран, которые еще недавно были колониями или полуколониями и вообще не

имели национального кинопроизводства. Ныне же передовые силы молодых кинематографий активно помогают своим народам крепить независимость, бороться за социальный, экономический, культурный прогресс.

«Вечерней школой Африки» назвал кино замечательный африканский писатель и режиссер Сембен Усман, неоднократно участвовавший в работе Московского и Ташкентского фестивалей. (Он приехал к нам и на этот раз, выступил в дискуссии, был удостоен почетной награды, учрежденной в честь 60-летия советского кино.)

Действительно, сегодня во многих реалистических фильмах Африки, арабского Востока, Индии ставятся не только проблемы борьбы с пережитками колониализма и империалистической зависимостью, но и затрагиваются такие вопросы, как борьба с отсталостью и межплеменной враждой, эмансипация женщин, положение простых тружеников.

Прогрессивная кинематография Латинской Америки — сложное и в известной мере противоречивое явление. Анализируя эти противоречия, нельзя не учитывать той обстановки, в которой приходится работать кинематографистам этого континента: господство североамериканских монополий, коррупция, террор, подавление свободной мысли. Но и в этих чудовищно трудных условиях, навязанных странам Латинской Америки империалистическими державами, в первую очередь — США, прогрессивные представители творческой интеллигенции, в том числе и кинематографисты, стремятся выразить свой протест против произвола и угнетения, правдиво отражая жизнь, труд и борьбу народов своих стран.

Индийский режиссер Мринал Сен известен как постановщик актуальных, острозлободневных картин, затрагивающих «больные точки» современного общества. И в фильме «Парашурам», участвовавшем в основном конкурсе фестиваля, поставлены проблемы поистине животрепещущие: нищета, несправедливость простых людей. В некоторых предыдущих своих работах Мринал Сен стремился прежде всего к символике, лозунговости, плакату. В этом фильме, где тоже есть символические сцены и обращенные

в зал монологи, много внимания уделено реалистическому показу быта обездоленных вчерашних крестьян, пришедших в большой город в поисках работы, но нашедших лишь горе, обман, страдания. Парашурам — это, если перевести буквально, «человек с топором»; по древней легенде, он отомстил владыке за нанесенную обиду — изрубил целую армию. Юноша Парашурам, пришедший в наши дни в Калькутту с древним топором в руках (у себя в селе он прославился тем, что убил тигра, нападавшего на людей), нашел на его нищих окраинах лишь смерть. Здесь ему не удалось одолеть врага и помочь людям. Но все же его гибель в какой-то мере сплотила обитателей нищей улицы. Они добиваются у властей разрешения с почестями похоронить Парашурама, сорвавшегося со строительных лесов, и кладут рядом с телом топор — символ возмездия. В фильме, и это новое для творчества Сена, даны реалистически точные зарисовки быта бедняков, намечены черты социальной психологии людей, которые, оказавшись на одной из низших ступеней общественной лестницы, все же сохраняют свое человеческое достоинство.

Алжирский фильм «Нахля» (режиссер Фарух Белуфа) — еще одно свидетельство творческого роста кинематографии этой страны. Действие картины происходит в столице Ливана Бейруте в канун трагических событий 1975 года. Авторы разворачивают как бы два контрастирующих плана: шумная, суматошная, беззаботная внешне и в чем-то эфемерная жизнь редакций и телестудий, где работают героини — молодая певица Нахля и журналистка Маха; и другой план — тревожное предчувствие тяжких, горестных испытаний, которые надвигаются на страну. Фильм интересен как показатель стремления мастеров алжирского кино охватить широкие пласты реальной действительности, овладеть новыми для этой кинематографии приемами, работая в сложном жанре социально-психологической драмы. Снимавшаяся в фильме известная актриса Ясмينا Хлат была удостоена на Московском фестивале приза за лучшее исполнение женской роли.

Другой фильм — «Летающая колесница» (Шри-Ланка). Простая история о том, как ра-



«Барьер» (Болгария),
режиссер Христо Христов

бочий купил велосипед. Однако это, казалось бы, столь обыденное и необходимое дело (герою далеко ездить на работу) для семьи труженика оборачивается плачевно: жена, чтобы покрыть непосильный для семейного бюджета расход, должна пойти на плантацию, в семье возникают раздоры. Создатели фильма (автор сценария Гамини Джайясингхе, режиссер Виджайя Дхадмасари) сумели за этой нехитрой бытовой ситуацией рассмотреть и те сложные социальные, экономические условия, в которых живут люди их страны.

Интересными показались мне две другие работы кинематографистов развивающихся государств — фильм «Бесконечная дорога» (Бангладеш), свидетельствующий о профессиональном росте деятелей кино этой страны, и нигерийская картина «Борьба за свободу».

Мексиканский фильм «Разорванный флаг» (режиссер Габриэль Ретес) сделан в традициях

«политического кино». Правда, авторам временами не хватает опыта, умения увлекательно и динамично организовать действие. Но в фильме пульсирует актуальная мысль — нельзя бороться с социальным злом в одиночку, политическая борьба требует единства и сплоченности, понимания реальных процессов общественной жизни. Герои картины — молодые люди, оказавшиеся свидетелями преступления, совершенного одним из власть предержащих, кандидатом в губернаторы, — решили шантажировать убийцу. Их порыв в принципе благороден: пусть, дескать, этот промышленный магнат и политикан под страхом разоблачения отдаст деньги на улучшение жизни рабочих. Однако их хрупкая иллюзия ведет к трагическим

последствиям — расчетливый и жестокий капиталист перехитрил наивных идеалистов. Пытки и убийства молодых людей, показанные в фильме с предельной натуралистичностью, — их расплата за «игру в политику», за попытку бороться с буржуазией архибуржуазными методами шантажа и интриг.

В целом же Московский фестиваль убедительно показал, что прогрессивные, реалистические и гуманистические тенденции в кино целого ряда стран Азии, Африки, Латинской Америки продолжают укрепляться, постоянно наполняясь новым актуальным жизненным содержанием.

●
XI Московский международный кинофестиваль стал поистине величественным смотром достижений социалистического киноискусства. Известный польский режиссер Анджей Вайда, характеризуя значение опыта советского кино для развития польского и прогрессивного мирового кинематографа, высказал в ходе фестивальной дискуссии весьма важную мысль. Он отметил: шестидесятилетняя история советского киноискусства дает наглядный урок того, что значит кинематограф для общества, чем он может и должен быть в общественной жизни. Этот урок показывает, говорил Вайда, что кинематограф может быть не только развлечением, не только способом «убивать время» (а мы знаем, что во многих странах именно так понимается сущность и предназначение кино), но и выразителем содержания общественно-политической жизни. Все развитие советского кинематографа убеждает, что кино является участником исторических процессов — процесса созревания, процесса формирования сознания миллионов. И далее польский режиссер указал на вторую, существеннейшую, по его мнению, закономерность, которая вытекает из уроков шестидесятилетнего пути советского кино: кинематограф является неотъемлемой частью культуры общества. «Мы все, кто так любит кино, — подчеркнул Вайда, — всегда знали и знаем, что кинематограф — это искусство. Мне кажется, именно советскому кино мы должны быть благодарны за утверждение места кинематографа в ряду других искусств, — как части общена-

родной культуры, наряду с литературой, музыкой или живописью».

Служить обществу, отражать и выражать его потребности, способствовать социальному прогрессу и, наконец, быть искусством, участвующим вместе с литературой и другими видами художественного творчества в формировании нового типа личности, — все эти задачи не только ставит, но и практически решает кинематограф Советского Союза, всех стран социалистического содружества, объединенных общими целями.

Процесс формирования социалистического киноискусства как нового идейно-эстетического феномена сложен и многообразен. Но есть одна общепризнанная особенность этого процесса. Кино в социалистических странах развивалось с самого начала именно как новое, социалистическое по содержанию искусство. Дело в том, что до 1945 года, когда был сокрушен фашизм и страны Восточной и Юго-Восточной Европы встали на путь социалистического развития, кинематограф как искусства там практически не было. Правда, в некоторых из стран существовало кинопроизводство, выпускались фильмы, но они были на периферии искусства и не рассматривались марксистским искусствоведением как прогрессивные явления национальной культуры (за редким исключением, разумеется). Тем самым, история кино отличается от истории литературы, театра, музыки, изобразительного искусства стран социалистического содружества, где имелись давние, богатые традиции народного, гуманистического прогрессивного творчества, обладавшего большим идейно-художественным потенциалом. В кино ситуация была иной. В Польше, например, фильмы снимались начиная с 1907 года, но ведь не случайно лишь недавно общественность страны отметила 30-летие польского киноискусства, родившегося после освобождения страны от гитлеровского ига и давшего за эти годы целый ряд выдающихся произведений, получивших широкое признание у себя на родине и за рубежом.

В Венгрии в 1919 году, в дни пролетарской республики, молодое революционное киноискусство получило первые импульсы. Но оно было ликвидировано после поражения революции,

а в годы фашистской диктатуры венгерское кино выродилось и не пошло дальше подражаний третьесортной буржуазной кинопродукции стран с развитой кинематографией. Подлинное киноискусство здесь тоже возникло лишь после 1945 года. Нельзя в этой связи не отметить большой вклад в теорию кино венгерского киноведа Бела Балаша, жившего до окончания войны в СССР.

В Чехословакии и до войны существовало относительно развитое кинопроизводство. Однако прогрессивные, гуманистические фильмы составляли лишь незначительную часть выпускаемых картин, правда, в стране тогда получила распространение традиция марксистской кинокритики. Ныне в социалистической Чехословакии есть высокоразвитая в творческом и техническом отношении кинематография, киноискусство, идейную основу которого составляет верность принципам культуры социализма.

В 20-е годы в Германии в потоке коммерческих картин появлялись фильмы реалистической, а иногда и социалистической ориентации — в кино работали такие художники, как Бертольт Брехт, Золтан Дудов, Георг Пабст и другие прогрессивные писатели и режиссеры, а также талантливые буржуазные художники Роберт Вине, Фриц Ланг и другие. Но фашистский режим не только пресек эту тенденцию, но и вовсе ликвидировал всякое творчество в кино, полностью деформировал искусство экрана, целиком подчинив его своим реакционным политическим целям.

Кино Германской Демократической Республики после войны создавалось на принципиально новых основах.

Заново в послевоенный период создавалось и киноискусство Болгарии, Румынии, Югославии.

В огне революционной и антиколониальной борьбы родилось яркое и своеобразное вьетнамское кино. На Кубе, после победы революции, возникло первое в Латинской Америке социалистическое по содержанию киноискусство.

Таким образом — всего за три десятилетия — в странах социалистического содружества сложилась и окрепла принципиально новая кинематография, непосредственно связанная с теми



*«Антон-волшебник» (ГДР),
режиссер Гюнтер Райш*

историческими преобразованиями, которые происходили как в странах, вставших на путь социализма, так и повсюду в мире.

Вполне закономерно, что богатый опыт советского кино, которое уже в предвоенные годы было зрелым многонациональным искусством, обогатившим мировой кинематограф выдающимися творческими достижениями в различных жанрах, — сыграл исключительно важную, принципиальную роль в становлении и развитии искусства кино социалистических стран.

Советское киноискусство, рожденное Октябрем, не только отразило процесс революционной перестройки действительности, происходивший в нашей стране, но и обогатило, обновило содержание, язык и стиль мирового кинематографа, оказав влияние на его художественную систему в целом. Это хорошо понимали представители молодого, находящегося на стадии зарождения социалистического киноискусства братских стран. Многие будущие кинематографисты Болгарии и Венгрии, Польши и Чехословакии, ГДР и Румынии учились в Москве, во ВГИКе — у таких признанных мастеров советского экрана, как Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, Сергей Герасимов, Михаил Ромм, Григорий Козинцев, Анатолий Головня и другие.

Вместе с тем очевидно, что процесс преобразования жизни на новых, социалистических,

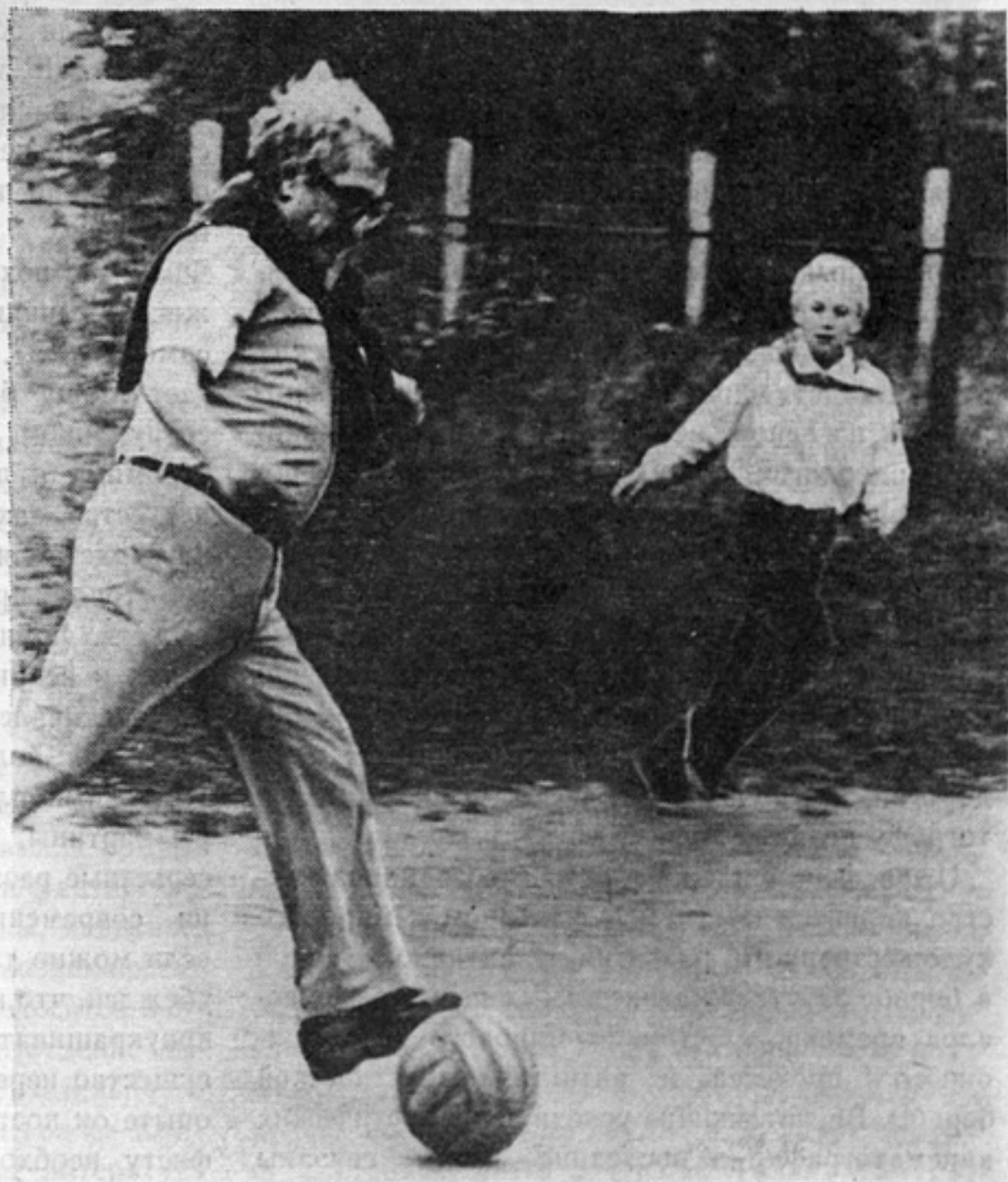
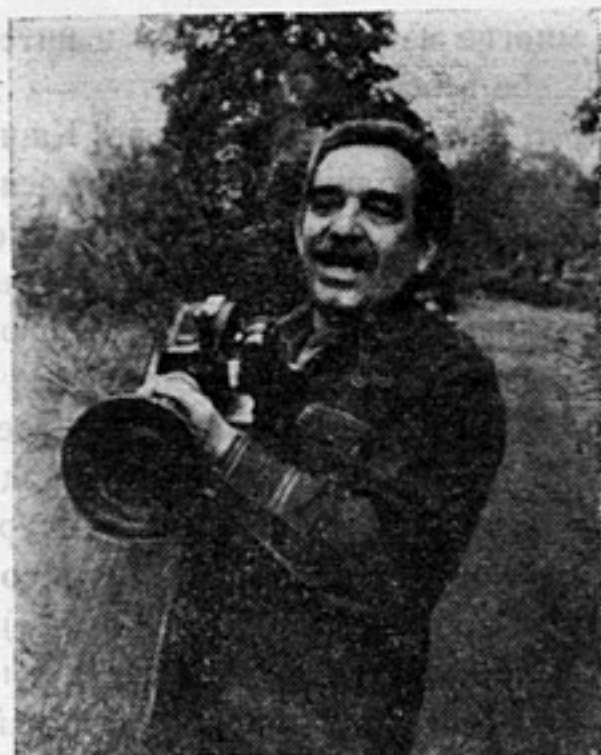


Члены делегаций Социалистической Республики Вьетнам, Лаосской Народно-Демократической республики и советские кинематографисты во время встречи с рабочими Московского станко-строительного завода имени Серго Орджоникидзе

В зале заседаний Международного симпозиума, посвященного 60-летию советского кино

Пресс-конференция делегации советских кинематографистов. Выступает руководитель советской делегации, первый секретарь Союза кинематографистов СССР, режиссер Лев Кулиджанов

Члены делегации кинематографистов Испании у Смольного в Ленинграде



Известный колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес — почетный гость фестиваля

Режиссеры Йован Ранчич (Югославия) и Илья Фрээ (СССР)

Режиссер Ежи Кавалерович (Польша)

Будет гол!.. Испанский режиссер Хуан Антонио Бардем в пионерском лагере под Москвой

принципах, начавшийся после войны в странах народной демократии, героика антифашистской и антиимпериалистической борьбы, практика социалистического строительства в области культуры — все это стимулировало быстрый творческий рост молодых кинематографий. Важно, наконец, что в ходе своего развития социалистический кинематограф воспринял и продолжил в новых условиях традиции передовой национальной культуры. В результате социалистическое киноискусство на сегодняшний день представляет собой яркий феномен, настоящий авангард прогрессивного мирового кино. Конкурсная программа нынешнего фестиваля в Москве наглядно отразила дальнейшее движение, углубленный творческий поиск, идейную и художественную зрелость кинематографий братских стран социализма, перспективы их роста.

Сохраняя черты национального своеобразия, экранное искусство социалистических стран едино по своему интернационалистскому духу; современный этап взаимоотношений между кинематографиями братских государств характеризуется дальнейшим упрочением творческих и производственных связей, всесторонним сближением на основе общности марксистско-ленинской идеологии, общих задач, связанных с построением социалистического, коммунистического общества. В этой связи здесь хочется привести высказывание заместителя министра культуры Вьетнама, первого секретаря Союза кинематографистов СРВ Ха Суан Чыонга, заявившего в ходе фестивальной дискуссии: «Вьетнамское кино идет и всегда будет идти дорогой, которую 60 лет назад указал кинематографу великий Ленин».

Ныне феномен социалистического киноискусства является могучим фактором мирового художественного развития, активной силой в борьбе за утверждение самых передовых идеалов времени, участником мирового революционного процесса и антиимпериалистической борьбы. Впечатляющие успехи социалистических кинематографий в последние годы связаны с интенсивным обогащением их жанрового и тематического диапазона, с притоком новых творческих сил — режиссеров, драматургов, опера-

торов, актеров, многие из которых ярко и интересно заявили о себе в искусстве.

Фильм молодого польского режиссера Кшиштофа Кесьлевского «Кинолюбитель», удостоенный одной из трех главных наград Московского фестиваля, рассматривает сложные проблемы взаимоотношения искусства с действительностью. В картине различимы два взаимодействующих тематических пласта. Первый — это все, что относится к личной жизни скромного заводского снабженца Филипа Моша (Ежи Штур, исполнивший с блеском эту роль, является и соавтором режиссера по работе над сценарием), чье хобби, увлечение любительской киносъемкой, постепенно становится второй профессией главного героя ленты. Сперва Мош снимает только для себя и своих друзей «домашние» сюжеты. Но вскоре, будучи человеком покладистым, он принимает предложение директора сделать сюжет о юбилее предприятия, который неожиданно получает премию на фестивале любительских фильмов; о следующей работе Филипа с похвалой отзывается известный режиссер Кшиштоф Занусси (в фильме он играет самого себя), а столичное телевидение предлагает Мошу быть его постоянным внештатным сотрудником. Жажда творчества, осознание огромных и прекрасных возможностей киноискусства захватывают Моша: теперь он уже не представляет своей жизни без кино, хотя в бытовом, практическом отношении кинолюбительство приносит ему в основном только огорчения и неприятности, с которыми он никогда не сталкивался прежде. И здесь обнаруживается второй, более сложный, многослойный содержательный пласт, разрабатывая который авторы картины, вместе со зрителями, выходят на серьезные размышления о роли искусства в жизни современного человека, общества. Мош, если можно так сказать, стихийный реалист: он убежден, что камера не может, не должна лгать, приукрашивать действительность, затушевывать существо нерешенных проблем. На собственном опыте он постигает, что для этого кинематографисту необходимы мужество, способность отстаивать собственную позицию. Так незатейливая, с первого взгляда, история провинциального кинолюбителя поднимается на уровень обоб-

«Момент» (Югославия),
режиссер Столе Янкович



щения, которое, независимо от присутствия дискуссионных моментов, звучит как утверждение принципов реалистического художественного творчества в киноискусстве.

Экранизируя известную повесть Павла Вежинова «Барьер», изданную и в нашей стране, Христо Христов как бы продолжил главную линию своего творчества: режиссера издавна занимает тема внутреннего, духовного потенциала личности, взаимоотношения человека с окружающим миром — в широком, философско-психологическом плане. Книга Вежинова предлагала в этом смысле интересную возможность — исследовать нравственные аспекты характера и поведения современника, человека творческого и незаурядного, — в рамках романтического, острого элемента фантастики сюжета. По поводу этой картины, наверное, еще будет немало споров, всегда возникающих в тех случаях, когда на экран переносится значительное и знакомое многим произведение литературы. Не претендуя на окончательность и полноту выводов, отметим, что «Барьер» Христова сохранил верность атмосфере литературного первоисточника (этим фильм во многом обязан исполнительнице главной роли молодой актрисе Ване Цветковой) и передал особен-

ности духовного склада героя повести — Антония Манева (Иннокентий Смоктуновский), осознающего в финале свою неспособность преодолеть «барьер», отделяющий его обыденное, приземленное существование от жизни-полета странной девушки, чья необычайная судьба олицетворяет на экране мир высших человеческих побуждений, прекрасную мечту. Талантливая работа болгарских кинематографистов была удостоена на XI Международном фестивале в Москве Серебряного приза.

Опытный мастер комедийного жанра, режиссер из ГДР Гюнтер Райш показал на фестивале свою новую ленту «Антон-волшебник», тяготеющую к жанру иронической притчи — с трагикомическими и фольклорными мотивами. Сюжет картины, по ходу которого мы становимся свидетелями многих забавных, а иногда и не лишенных фривольного оттенка эпизодов из жизни бывшего солдата, слесаря-«золотые руки» Антона (Ульрих Тайн — приз за лучшую мужскую роль), несет в себе немаловажную мысль. Герой фильма трудно и не вдруг обретает достойное место в жизни. Талант рабочего человека, увлеченно и мастерски делающего свое дело, у Антона есть изначально (потому он и «волшебник»), однако ему предстоит нелег-

кие испытания, прежде чем он обретет другой талант: находить радость в труде, что дает пользу и удовлетворение не только ему одному.

Кинематография Венгрии была представлена на фестивале работой режиссера Миклоша Синетара «Крепость». Действие картины происходит в некой условной буржуазной стране, где существует «Общество по восстановлению и использованию покинутых крепостей», занятое необычным бизнесом. Клиенты фирмы могут, за определенную плату, поучаствовать в настоящем бою: в специально подготовленном месте, окруженном изгородью под током высокого напряжения, нанятые для этой цели профессионалы (бывшие участники путчей и вооруженных авантур, головорезы из «иностранных легионов» и т. п.) обеспечат участникам «игры» настоящий риск, массу острых ощущений... «Крепость» можно рассматривать как опыт в сфере «политической фантастики», согласно авторским намерениям осуждающий попытки реакционных сил современности манипулировать сознанием и страстями людей, прививая им увлеченность насилием, жестокостью, внушая милитаристские доктрины. Фильм отличается оригинальностью драматургического и постановочных решений, высоким профессионализмом актерских работ. Вместе с тем нельзя не отметить, что в своем стремлении максимально драматизировать «игру в войну» создатели картины порой слишком увлекаются показом самого механизма, деталей этой «игры». И тогда идея произведения, предостерегающего от совершенно реальной и далеко не игрушечной опасности, которую представляет для мира милитаризм, всякого рода «демонстрации силы» и попытки оправдать войну как средство разрешения политических конфликтов, — как бы отступает на второй план.

Для главного персонажа югославского фильма «Момент» (режиссер Столе Янкович) Арсена (за эту работу Велимир Бата Живонович получил главную актерскую награду смотра) война меньше всего была игрой. Как и для сотен тысяч его соотечественников, она стала для Арсена источником трагедии, навсегда лишившей его возможности жить счастливой и полной жизнью. Для кинематографа Югославии

тема народно-освободительной войны против фашистских захватчиков — традиционная и неиссякающая тема, с нею связаны вершинные достижения мастеров югославского кино. В последние годы югославские режиссеры, как опытные мастера, так и молодые кинематографисты, все чаще обращаются к героическому прошлому народа, анализируя события войны сквозь призму нравственно-психологических коллизий, личных судеб людей, прошедших через испытания вооруженной борьбы с фашизмом. «Момент» относится именно к этому направлению: фильм рассказывает драматическую историю человека, честно выполнившего свой долг патриота, но так и не сумевшего окончательно оправиться после страданий и потерь, которые принесла ему война, не имеющего сил «начать жизнь сначала». Ни авторы фильма, ни мы, зрители, не вправе осуждать за это Арсена: перенапряжение всех сил, безутешное горе могут надломить и самую могучую человеческую натуру. Но за судьбой героя Живоновича прорисовывается бесчеловечность и противоестественность войны, которую принес на землю Югославии и других европейских стран гитлеризм; исторические уроки прошлого не подлежат забвению — во имя счастья ныне живущих поколений, во имя будущего. Таков внутренний пафос этой страстной, волнующей картины.

Герой вьетнамской конкурсной ленты «Только вперед!» (режиссер Лонг Ван), командир полка Освободительной армии, более двадцати лет сражавшийся за воссоединение своей Родины, — тоже переживает сложную личную драму. В огне войны он встречается со своим сыном, попавшим в плен солдатом марионеточных войск. При всей исключительности такой ситуации ее нужно признать типичной для жизни страны, территория которой многие годы, вопреки воле вьетнамского народа, оставалась разделенной на две части. Личные судьбы персонажей картины олицетворяют судьбу народную, в них отражен сложный процесс, в результате которого на карте мира появилось единое вьетнамское государство, социалистическая страна, первая в Юго-Восточной Азии, ныне уверенно строящая новую жизнь. В своем фильме Лонг Ван показывает, как ценой героических усилий народ

«Портрет Тересы» (Куба),
режиссер Пастор Вега



Вьетнама начинал закладывать основы мирного счастливого будущего еще в те дни, когда на вьетнамской земле шла война с американскими агрессорами и их марионетками. Название ленты звучит публицистично, как лозунг, но ведь девиз патриотов Вьетнама был действительно таким: вопреки всем невиданным по своей трудности испытаниям вьетнамский народ с героическим упорством двигался вперед, к заветной цели. Он ее достиг. И нет сил, которые могли бы свернуть социалистический Вьетнам с раз и навсегда избранного пути.

Фильм «Только вперед!» свидетельствует о заметном росте творческих сил одной из самых молодых социалистических кинематографий — подобно тому, как новая работа кубинского режиссера Пастора Веги «Портрет Тересы» говорит об успешном развитии революционного киноискусства острова Свободы, которое в последнее время начинает осваивать материал современной действительности. Тереса, в экспрессивном, динамичном исполнении Дейси Гранадос (приз фестиваля за лучшую женскую роль), — персонаж, во многом новый для кубинского экрана. Характер этой женщины сформировался под пря-

мым воздействием тех коренных перемен в общественно-политической жизни страны, которые принесли с собой революция и социалистическое строительство на Кубе. Жизнь героини ленты далеко не безоблачна. Ее стремление утвердить себя не только в личном, но и в общественном плане наталкивается и на объективные препятствия и на непонимание со стороны мужа, самолюбие которого уязвлено: слишком уж независимо и самостоятельно, по его понятиям, ведет себя Тереса. Но она не сдается — и в финале, отнюдь не благостном, мы расстаемся с Тересой в тот момент, когда она, сделав шаг к примирению с мужем после долгой размолвки, не соглашается на компромисс: в моральном отношении победа остается за нею — и за этим маленьким личным успехом прорисовываются качественно новые человеческие взаимоотношения, характерные для социалистического образа жизни.

Стремление художественно осмыслить, глубоко исследовать события сегодняшнего дня и исторического прошлого, характер, нравственный мир современника, освоение нового круга проблем, тематическое и жанровое раз-

нообразие творческих исканий кинематографистов братских стран — вот что показательное для социалистического киноискусства на современном этапе его развития. В этом убеждает и знакомство с названными выше картинами и с другими фильмами, представленными на конкурс XI МКФ в Москве государствами социализма, в ряду которых такие примечательные, интересные по мысли и художественному решению работы, как «Молодой мужчина и белый кит» Яромила Иреша (Чехословакия), «Мгновенье» Георге Витанидиса (Румыния), «Небо проясняется» Р. Доржпалама (Монголия). Искренне радуясь успехам наших друзей, художников братских стран, мы одновременно испытываем и чувство глубокого удовлетворения оттого, что их достижения неотделимы от наших собственных завоеваний, от творческого опыта советского киноискусства.

«Советское кино, — говорится в приветствии Леонида Ильича Брежнева кинематографистам СССР по случаю 60-летия советской кинематографии, — показало всему миру, что влияние и созидательная сила искусства многократно возрастают, когда оно активно уча-

ствует в общественной жизни своей страны, в борьбе за преобразование общества на основах социальной справедливости и подлинного гуманизма».

Да, сила искусства становится поистине огромной, когда оно служит делу мира, интересам человечества, утверждению гуманистических идеалов. Итоги XI Международного кинофестиваля в Москве подтвердили это вновь — ярко и со всей убедительностью. Фильмы, получившие главные награды крупнейшего смотра передового киноискусства мира, — это выдающиеся произведения глубокой гуманистической направленности, противостоящие потоку коммерческой буржуазной кинопродукции, рассчитанной на дегуманизацию культуры и человеческой личности, способной лишь деформировать сознание человека, исказить реальную картину действительности. И не случайно в списке лент, награжденных на XI Московском кинофестивале, первой стоит картина Сергея Эйзенштейна, Эдуарда Тиссе и Григория Александрова «Да здравствует Мексика!», получившая — согласно единодушному решению представительного международного жюри — Почетный Золотой приз «за



«Молодой мужчина и белый кит» (Чехословакия), режиссер Яромил Иреш

«Мгновение» (Румыния),
режиссер
Георге Витанидис



выдающееся непреходящее значение для развития мирового киноискусства». Глубоко символический и знаменательный факт! Фильм «Да здравствует Мексика!», снимавшийся более сорока лет назад и ныне завершённый с использованием всех сохранившихся уникальных киноматериалов, выражает интернационализм советского киноискусства, которое на всех этапах своей славной истории служило делу сближения народов, проявляя глубочайшее уважение к подлинным национальным культурным ценностям. В этом и состоит действительно непреходящее значение возрождённого шедевра советского кино, его очевидная актуальность.

Принимая Акт о передаче копии фильма «Да здравствует Мексика!» в качестве дара Советского Союза правительству Мексиканских Соединённых Штатов, госпожа Маргарита Лопес Портильо, генеральный директор радио, телевидения и кинематографии Мексики, заявила, что эта акция «несомненно будет способствовать дальнейшему укреплению дружеских связей, существующих между нашими странами». Известный испанский режиссёр Хуан Антонио Бардем сказал в одном из интервью в дни фестиваля: «Я считаю, что огромную роль в развитии мирового и советского кино сыграли фильмы первых советских

режиссёров: Эйзенштейна, Александрова, Пудовкина. Я очень люблю и ценю их работы. Я рад, что восстановили фильм «Да здравствует Мексика!». Ведь то, что сделано крупнейшими мастерами советского кино, принадлежит всему человечеству». А вот что рассказывает выдающийся мексиканский актёр, режиссёр и сценарист Эмилио Фернандес о своих первых впечатлениях от просмотра материала, снятого сорок лет назад Сергеем Эйзенштейном и его коллегами: «В маленьком тёмном зале Голливуда я вдруг увидел Мексику. Я увидел её такой, какой знал и любил, но никогда не видел ни в одном фильме. Эйзенштейн открыл Мексику всему миру. Эйзенштейн открыл Мексику мексиканцам. Я понял тогда, что мы можем и должны создать свой национальный кинематограф. Просмотр дал мне творческий импульс огромной силы. Он определил мою судьбу: именно тогда я окончательно решил стать кинематографистом». В интервью для кубинской газеты «Гранма» режиссёр из Мексики Серхио Ольхович так оценивает значение фильма «Да здравствует Мексика!» для становления национального киноискусства своей страны: «То, что сделал Эйзенштейн в 1931 году, — это просто удивительно! Ведь он фактически создал базу для мексиканского кинематографа».

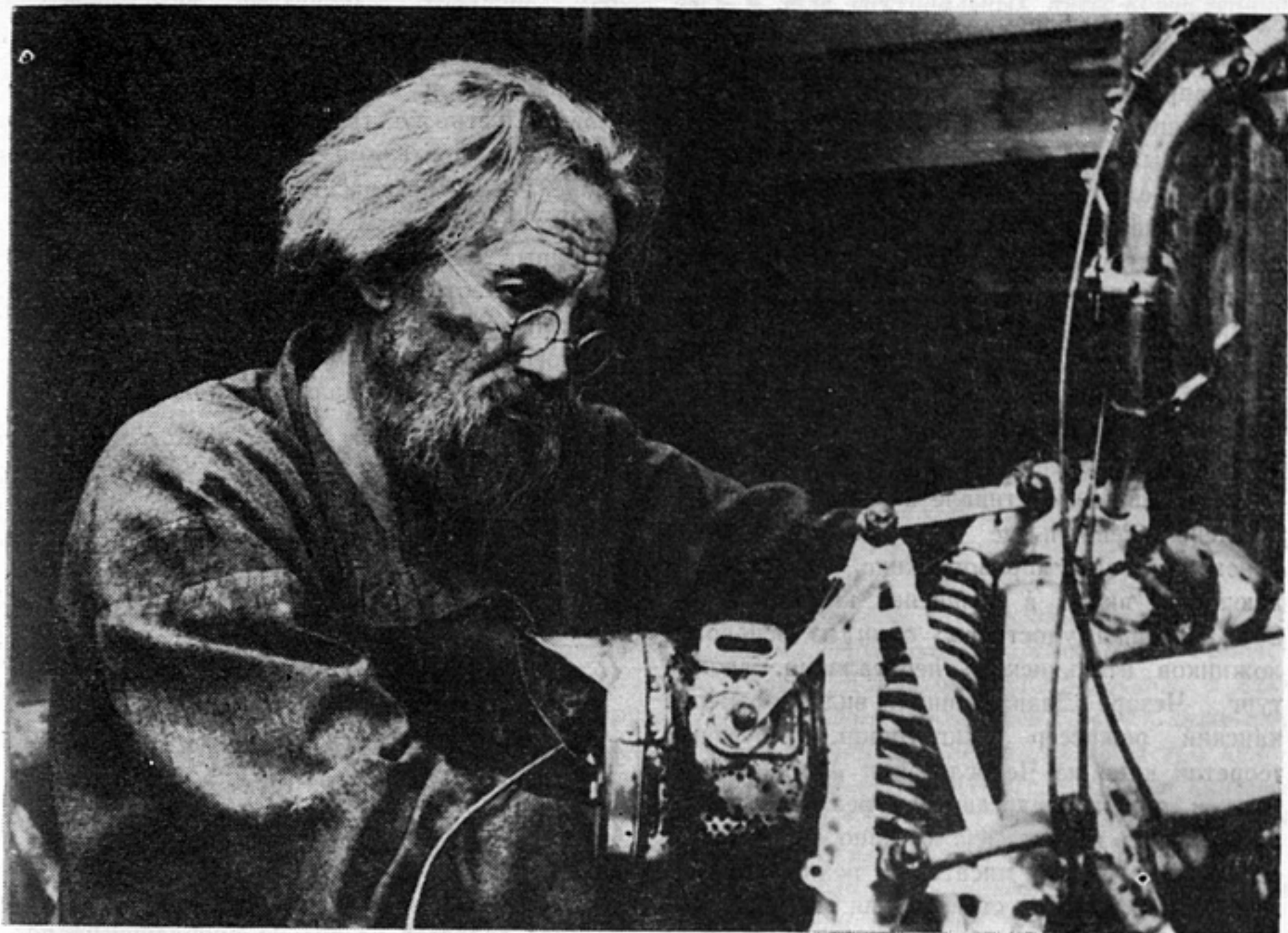
Советская кинематография была интересно и разнообразно представлена во всех трех творческих конкурсах XI Московского фестиваля, на экранах которого демонстрировались: «Взлет», полнометражный игровой фильм режиссера Саввы Кулиша, посвященный жизни и деятельности великого русского ученого, основоположника теоретической космонавтики К. Э. Циолковского (Серебряный приз); картина, адресованная самым юным зрителям кинофорума, «Шла собака по роялю» (режиссер Владимир Грамматиков; Золотой приз конкурса фильмов для детей); документальная лента «Палестинцы: право на жизнь» (режиссер-оператор В. Копалин; Серебряный приз конкурса короткометражных фильмов «за острый политический кинорепортаж»). Большой интерес участников и гостей киносмотрa вызвала заключительная часть многосерийной эпопеи Романа Кармена «Великая Отечественная» — «Неизвестный солдат», отмеченная жюри короткометражного конкурса как произведение выдающихся художественных достоинств. Наряду с фильмами, показанными вне конкурса, и картинами, вошедшими в репертуар юбилейной ретроспективы, организованной в Союзе кинематографистов СССР, эти ленты составили советскую программу XI МКФ в Москве, убедительно демонстрирующую достижения многонационального кинематографа нашей страны, отметившего в дни фестиваля свое 60-летие.

Еще в 20-е годы, на заре советской социалистической культуры, ее видные деятели — А. М. Горький, А. В. Луначарский, С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин и другие — всемерно поддерживали гуманистические тенденции прогрессивной литературы и искусства Запада, проявлявшиеся, в частности, в произведениях таких художников, как Ромен Роллан, Анри Барбюс, Бертольт Брехт, Томас Манн, Теодор Драйзер, Чарльз Чаплин, Рене Клер, Жан Ренуар. И в дальнейшем мы всегда с пониманием относились к творческим исканиям писателей, художников, кинематографистов западных стран, стоящих на близких к нашим позициях в вопросе о гуманисти-

ческом содержании и социальной роли демократического, верного правде жизни искусства, — включая и тех, чье творчество развивалось сложно, противоречиво, испытывая сильное влияние идеалистической философии. Московский кинофорум органично воспринял эту традицию — и вот уже третье десятилетие способствует ее дальнейшему упрочению и обогащению.

Дегуманизация общественной жизни и культуры буржуазных стран, нападки на реалистическое художественное творчество, проникнутое идеями добра, ведущиеся справа и «слева», обострение идеологической борьбы в современных условиях — все это делает настоятельно необходимым укрепление единого фронта представителей культуры реального социализма со всеми деятелями передовой культуры Запада в целях разоблачения реакционной сущности капитализма, неспособного решить коренные проблемы человечества и создающего угрозу для нашей цивилизации. Московский международный кинофестиваль активно служит этой благородной и великой цели.

Многие мастера западного киноискусства сегодня нередко глубоко задумываются над проблемами народной жизни, над глобальными вопросами настоящих и будущих судеб своих современников; они создают фильмы, проникнутые заботой о человеке, картины, отражающие процесс исторического развития. И хотя взгляды некоторых из этих художников не всегда отличаются полной ясностью, определенностью и последовательностью, а порой ограничены индивидуалистическими представлениями о мире и человеке, наличие в их произведениях серьезной общественной проблематики — явление существенное, заслуживающее пристального изучения. Поиск альтернативы буржуазному образу жизни и буржуазному сознанию — поиск сложный и противоречивый — продолжается. В этом можно убедиться, знакомясь с кинопроизведениями талантливых мастеров экрана, живущих и работающих в условиях частнособственнического строя, с фильмами, подтверждающими, что сегодня все большее число одаренных ху-



«Взлет» (СССР),
режиссер Савва Кулиш

дожников западного мира, освобождаясь от идеалистических предрассудков, приходят к верному пониманию гуманистической, преобразующей миссии правдивого, граждански активного искусства. В результате их творчество приобретает черты, сближающие его с социалистической художественной культурой, проникнутой духом исторического оптимизма, верой в неограниченность человеческих возможностей.

Творческий путь таких талантливых кинематографистов, как Федерико Феллини, Микельанджело Антониони, Ингмар Бергман, Паоло и Витторио Тавиани, испытавший, в большей или меньшей мере, влияние идеалистических философских теорий, эволюционирующий в зависимости от меняющихся условий действительности, — все чаще выводит их

на простор широких реалистических обобщений. Так, в советской кинокритике отмечался позитивный пафос картины Феллини «Амаркорд», в которой традиции столь глубоко правдивых и антибуржуазных по своей идейной направленности лент, как «Ночи Кабири» и «Сладкая жизнь», обрели животворную связь с народной жизнью. На XI МКФ в Москве была показана вне конкурса последняя работа Феллини «Репетиция оркестра», в которой художник всерьез размышляет и вступает в спор по поводу сложнейшей политической ситуации в современной Италии.

За двадцать лет на большом экране мо-

сковского кинофорума встречались фильмы разных художественных достоинств и различной направленности, в том числе и ленты, в той или иной степени отражавшие кризисные черты буржуазной кинематографии. Но можно смело утверждать, что кинопроизведения, неизменно находившие поддержку участников смотра, международных жюри и общественности, преобладавшие на Московских фестивалях, — это фильмы реалистического направления, обогатившие прогрессивное киноискусство, отвечающие благородному девизу нашего кинофестиваля. Это фильмы — за, а не против человека.

На нынешнем фестивале в Москве были учреждены специальные юбилейные почетные призы деятелям мирового кино, внесшим выдающийся вклад в развитие киноискусства. Этой награды удостоены: один из основоположников итальянского неореализма, драматург Чезаре Дзаваттини и видный американский режиссер Кинг Видор, известный теоретик кино из Чехословакии Антонин Бруси́л и яркий представитель реалистического направления в индийском кино Сатьяджит Рэй, замечательный писатель и режиссер, многое сделавший для становления африканской кинематографии, Сембен Усман и классик японского кино Акира Куросава, великий кинематографист Франции Рене Клер и прославленный испанский режиссер Луис Бунюэль, известные документалисты Германской Демократической Республики Аннели и Андре Торндайк, виднейший польский кинематографист режиссер Ежи Кавалерович и крупнейший венгерский режиссер Золтан Фабри. Присуждение столь высоких наград на московском кинофоруме — еще одно свидетельство того, что в Советском Союзе по достоинству оценивают достижения представителей зарубежной художественной интеллигенции, утверждающих своим творчеством высокие идеалы мира, гуманизма, социальной справедливости и прогресса.

В день торжественного открытия XI Международного кинофестиваля в Москве Леонид Ильич Брежнев, обратившись с приветствием к его участникам и гостям, так напутствовал этот беспрецедентный по своим

масштабам смотр передового киноискусства планеты: «Каждый народ, каждая нация может сказать в искусстве свое неповторимое слово. Пусть же творческое соревнование и встречи со зрителями вдохновят вас на создание новых прекрасных произведений киноискусства. Надеюсь, что нынешний международный фестиваль станет крупной вехой в развитии сотрудничества кинематографистов во имя мира и блага народов».

Итоги прошедшего кинофорума со всей убедительностью оправдали это пожелание.

«...Свое неповторимое слово»

По традиции, международный кинофорум в Москве является не только крупнейшим смотром произведений прогрессивного мирового киноискусства, но и местом широкого творческого общения художников разных стран, разделяющих благородные идеи девиза нашего фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». На московских фестивалях всегда происходят многочисленные встречи его участников и гостей с друзьями и коллегами по профессии, с огромными зрительскими аудиториями и представителями художественной интеллигенции советской столицы; фестиваль обеспечивает все возможности для свободного, живого и заинтересованного обмена мнениями по коренным проблемам современной общественно-политической жизни, по вопросам развития передового кинематографа планеты. XI Московский международный кинофестиваль продолжил и обогатил эту замечательную традицию.

Приветствуя фестиваль, товарищ Леонид Ильич Брежнев отмечал: «Каждый народ, каждая нация может сказать в искусстве свое неповторимое слово». Глава Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства отметил, что «кинематограф может многое сделать для сближения народов и государств», и выразил при этом надежду, что нынешний московский форум «станет крупной вехой в развитии сотрудничества кинематографистов во имя мира и блага народов».

Две фестивальные недели, в течение которых Москва оставалась подлинным центром мировой кинематографии, были насыщены множеством разнообразных, интереснейших событий; с полным основанием можно утверждать, что в успешной работе фестиваля важную роль сыграли дискуссии и собеседования мастеров экрана, проходившие на этот раз под знаком славного юбилея — 60-летия советского кино. Этому значительному событию в общественной и культурной жизни планеты был посвящен Международный симпозиум в Союзе кинематографистов СССР, организованный Институтом теории и истории кино Госкино СССР, на котором виднейшие деятели киноискусства всех континентов обсудили пути движения реалистического художественного творчества, основанного на принципах гуманизма, вдохновляемого идеями социальной справедливости, интернациональной солидарности и антиимпериалистической борьбы народов. Характерные тенденции мирового кинопроцесса анализировались на симпозиуме в свете богатого опыта советской кинематографии, оказавшей решающее влияние на мировое экранное искусство. Проведенный в рамках фестиваля «круглый стол» редакции журнала «Искусство кино» был в основном посвящен судьбам кинематографий молодых независимых государств и тех стран, в которых идеологическая и экономическая экспансия империалистических держав все еще препятствует свободному становлению демократического, отвечающего насущным народным интересам кинематографа. Ежедневно десятки журналистов, освещавших фестиваль, критики, киноведы и историки кино встреча-

лись в зале фестивальных пресс-конференций с национальными киноделегациями, и выступления, прозвучавшие в ходе этих встреч, заметно расширили представления их участников о состоянии и перспективах искусства кино в различных регионах мира. Разноязыкий диалог делегатов киносмотра, обогатившего их огромным количеством новых впечатлений, активно будившего мысль, продолжался на фестивале практически непрерывно: деятели советского и зарубежного кинематографа дали десятки интервью, в которых содержатся точные наблюдения и интересные идеи, раскрывающие существо процессов, характеризующих современное мировое киноискусство.

Подборка выступлений участников фестиваля, помещенная в этом номере (публикация таких материалов будет продолжена), включает две беседы корреспондентов «ИК» с «золотыми призерами» смотра — Франческо Рози и Кишиштофом Кесьелевским, а также выступления режиссеров Хорхе Санхинеса, Золтана Фабри и заместителя министра культуры Вьетнама, председателя Союза кинематографистов СРВ Ха Суан Чыонга на Международном симпозиуме.

Итак, слово участникам XI Московского международного кинофестиваля.

Франческо Рози:

«Главное — верность жизненной правде»

Франческо Рози — виднейший представитель прогрессивного направления в итальянском кино; его фильмы «Руки над городом», «Сальваторе Джулиано» являют собой яркие образцы страстной кинопублицистики в западном кинематографе; «политическое кино» 70-х годов многим обязано творчеству Рози. В ряде своих работ режиссер исследует проблемы итальян-



Сембен Усман — участник Международного симпозиума

Кубинская актриса Дейси Гранадос, заместитель председателя Госкино Грузинской ССР А. В. Дзидзигури, актер и режиссер Дин Рид

Чилийский режиссер Себастьян Аларкон на встрече зарубежных кинематографистов — выпускников ВГИКа

Торжественная церемония перед началом конкурсного показа в Центральном зале фестиваля





На выставке «60 лет советского кино»

Участники и гости фестиваля в подмосковном музее-усадьбе Архангельское

На палубе теплохода во время прогулки по каналу имени Москвы

Режиссер Андрей Михалков-Кончаловский (СССР) и актриса Магда Вашариова (ЧССР) во время посещения делегатами и гостями фестиваля киностудии «Мосфильм»



янского юга, обличает преступную деятельность мафии («Дело Маттен», «Счастличик» Люча-но»). Один из его фильмов последнего времени — «Сиятельные трупы», поставленный в жанре «политического детектива», сюжет которого перекликается с драматическими событиями итальянской общественной жизни, получил широкую известность в Италии и за рубежом. На XI Московском международном кинофестивале Италия представила на конкурс фильм Розы «Христос остановился в Эболи», который был удостоен одного из трех Золотых призов смотря. Публикуемое интервью — плод нескольких дружеских бесед Франческо Розы с известным советским киноведом Г. Богемским, происходивших во время фестиваля.

Отвечая на вопросы, связанные с XI МКФ и юбилеем советского киноискусства, Розы сказал:

— Я впервые приехал в Москву, впервые участвую в Московском фестивале и рад, что это произошло в год, когда советское кино празднует свое шестидесятилетие. Мне хочется не только приветствовать советских кинематографистов, поздравляя их с этим событием, но и вспомнить, как много советское кино, его опыт, труды Всеволода Пудовкина и Сергея Эйзенштейна значили для нас, итальянцев. Я — не кинокритик, не киновед, а самоучка и практик. Снимая свои фильмы, я душой прочувствовал опыт советских киноклассиков. Говоря о влиянии советского кино на кино других стран, а точнее сказать — на реалистический мировой кинематограф (что является общезвестным и не требующим доказательств фактом), применительно к Италии необходимо вспомнить имя Умберто Барбаро. Барбаро еще в 30-е годы перевел труды Пудовкина, пропагандировал и развивал его идеи в своих статьях и лекциях. Именно от него мы впервые слышали о советском кино 20-х годов. А когда сравнительно недавно я сам прочел Пудовкина, то понял, что на практике претворял многие высказанные им теоретические положения. Опыт советских кинематографистов мое поколение впитывало во времена неореализма. Неореализм сложился под непосредственным влиянием советского киноискусства, а затем, в свою

очередь, оказал воздействие на мировой кинематографический процесс в целом. Я мало видел новых советских фильмов и хотел бы глубже узнать советское кино, познакомиться с молодыми его мастерами.

— Как проявилось влияние советского кино в твоём творчестве?

— Если сказать кратко, влияние Эйзенштейна — в концепции народа, коллективного героя фильма, роли Истории в судьбах отдельных людей, а Пудовкина — в работе с актерами в кино. Но это все я постигал уже во время съемок...

— Ты же начинал как помощник режиссера у Лукино Висконти...

— В том-то и все дело: Висконти восхищался советским кинематографом; работая с ним над фильмом «Земля дрожит», я увидел, как он следует некоторым его открытиям, в частности, использует непрофессиональных исполнителей, как воплощает его принцип народности, коллективного героя. Без советского кино не было бы того, что впоследствии стало известно как неореализм... Когда я снимал свой фильм «Сальваторе Джулиано», я вложил в него весь свой опыт работы с Висконти на Сицилии. Я хотел десять лет спустя восстановить подлинные события народной драмы, происшедшей в селении Портелла делла Джинестра, где банда Джулиано по приказу мафии расстреляла крестьянский первомайский митинг. Я снимал фильм в этом же селении, с местными жителями в качестве исполнителей. Заставлял их вспомнить пережитое, играть достоверно. Мне кажется, что в картине удалось показать рост самосознания крестьянской массы. В смысле работы со съемочным коллективом я ввел кое-что новое — по сравнению с Висконти; вместе с непрофессиональными исполнителями снимался и настоящий актер (в роли бандита Пишотты), и передо мною встала задача поднять уровень игры крестьян, занятых в фильме, до его профессионального уровня. Крестьяне следовали моим указаниям: так, помню, крестьянка, игравшая мать убитого Джулиано, плакала настоящими слезами над его телом. Я стремился слить воедино обычную технику съемок с произвольной эмоциональной взволнованно-

стью, чтобы добиться более сильного впечатления...

— Но непрофессиональных исполнителей с профессиональными ты соединял и в других фильмах?

— В картине «Руки над городом» вместе с известным американским актером Родом Стайгером, исполняющим главную роль коммуниста — асессора муниципалитета, снимался «любитель» Гундо Альберти — бывший неаполитанский промышленник, непрофессиональный исполнитель, ныне играющий в кино. Но у меня был одинаковый подход и к тому и к другому, одинаковые режиссерские требования к произнесению реплик и так далее. В моем последнем фильме наряду с его героем — Карло Леви, которого играет Джан Мариа Волонте (а кроме него, в картине «Христос остановился в Эболи» снимались известные актрисы Ирена Папас и Леа Массари), имеется герой коллективный — крестьяне селения, где происходит действие; поэтому снова наряду с актерами я привлекал местных жителей, настоящих крестьян. Однако я опять-таки стремился превратить их в «актеров», стереть различия в игре профессиональных и непрофессиональных исполнителей. В то же время я не мог и не хотел показывать крестьянина так, как это делается в хронике, в документальной ленте, то есть лишь фиксировать его отношение к той или иной проблеме, его непосредственное поведение. Мне нужны были персонажи «осознанные», близкие тому, что написано в сценарии, и я пытался добиться соответствия между заранее намеченным стилем и импровизацией, естественностью исполнителя-непрофессионала, никогда не занимавшегося актерским ремеслом. Мне кажется, что в нашем понимании авторского кино, народности кино, в практической работе с профессиональными и непрофессиональными актерами проявляются уроки Эйзенштейна и Пудовкина. Мы наследники их традиций.

— Каким ты видишь в целом положение западного кинематографа сегодня, сохранился ли в итальянском кино опыт неореализма. Какие проблемы представляются ныне наиболее важными для кинематографистов?

— Кино — отражение существующей действительности. А нынешняя действительность на Западе конвульсивна, непрерывно происходит множество событий, сменяющих друг друга в быстром темпе. Вся жизнь течет наспех. Времена неореализма были временем размышлений, выбора, который делал автор фильма. Сегодня выбор сценаристу или режиссеру подсказывает рынок, выбор чаще всего определяют причины коммерческого характера, а не общекультурные, художественные, моральные задачи.

Что касается Италии, состояние кино там точнее было бы назвать не кризисным, как это часто делают, а, скорее, состоянием спада, застоя. Кинематографисты ощущают некоторую растерянность, ибо трудно понять сложившуюся обстановку; чтобы разобраться в ней, необходимо время. Кино поры неореализма точно и своевременно отражало то, что день за днем происходило в стране, встававшие перед ней проблемы, отражало царивший тогда дух всеобщего воодушевления: люди стремились восстановить — материально и нравственно — свою разрушенную страну. Все были объаты лихорадочным оживлением — хотели в чем-то участвовать, что-то делать, действовать. Как ни парадоксально, но в трудные послевоенные годы кинематографистам было легче дать «свидетельские показания» о происходящем в мире: тогда события были проще и яснее, было легче связать причины и следствия, а кроме того, все испытывали большую уверенность, взгляды людей были прочнее. Однако и теперь дух, опыт неореализма живут в итальянском кино — к примеру, как стремление переосмыслить тридцать лет послевоенной истории Италии. Они живут и как художественное наследие, как стиль, который со временем становится все более зрелым. В сущности, еще с 50-х годов термин «неореализм» уступил место реализму. Нынешний реализм в итальянском кино носит более критический характер, чем неореализм, но в нем меньше надежды, оптимизма.

— В современном реалистическом, критическом итальянском кино, так же как и у неореалистов, неизменным остается не только социальный заряд, но антифашистский пафос?

— Несомненно. Свой последний фильм «Христос остановился в Эболи» я считаю высшей точкой, которой мне удалось достичь в своей работе, именно потому, что в нем слились воедино две линии — общесоциальная и антифашистская. Лично я, именно в этом фильме, впервые вплотную подошел к антифашистской теме. Возможность затронуть проблему антифашистской борьбы мне дала книга Карло Леви. Сегодня быть антифашистом в Италии — значит осознать, сколь глубоко и губительно, какими тонкими, коварными, развращающими души методами влияла фашистская власть на людей; и ведь это влияние, его результаты еще далеко не искоренены, особенно на Юге. Проблема полной ликвидации фашизма — как идеологии — не снята с повестки дня, его наследие еще не уничтожено полностью. На Юге это — отсталость, безработица, пассивность крестьян. Нынешние власти во многом проявляют себя «преемниками» прежних. Поэтому мой фильм не «исторический», а приглашение к дискуссии о фашизме и антифашизме — увы! — вновь вполне актуальной в сегодняшней Италии. Впервые показывая в своем фильме столкновение между фашистом и антифашистом (споры между Леви—Волонте и фашистским мэром), я старался проникнуть в глубь проблемы. Мало изображать фашистов в гротесковом виде, показывать, что фашизм был отвратителен — надо разоблачить мышление фашистов, выявить, как фашизм отравляет сознание людей, в том числе и тех, кто не считает себя фашистами, показать, что фашизм в корне враждебен доброте и гуманности. Кстати, эти аспекты гораздо полнее освещены в телевизионном варианте моего фильма (продолжительностью не в два с лишним, а в четыре часа) — там есть две дополнительные сцены: разговор Леви с сестрой и его встреча с друзьями-антифашистами на Севере после возвращения из ссылки. Но из кинофильма их пришлось изъять, так как они его утяжеляли.

— Помимо антифашистской темы, в твоём творчестве звучит так же, как некогда в картине «Люди против», и тема антивоенная?

— В фильме «Христос остановился в Эболи» так же, как и в том моем фильме, о котором

ты вспомнил, антивоенная тема переплетается с южноитальянской, социальной: умирать за чуждые им интересы во все времена чаще посылали крестьян с Юга страны. В картине «Люди против» показано, как они гибли в первую мировую войну, в новом моем фильме я показываю, как фашисты посылали их умирать в Абиссинию.

— Считаешь ли ты, что «Христос остановился в Эболи» продолжает направление итальянского «политического кино»?

— Я не люблю никаких «этикеток»... Я стремлюсь делать фильмы о коренных проблемах человеческого существования, о проблемах, которые, быть может, и не всегда лежат на поверхности, но часто оказываются именно политическими, наиболее важными и конкретно влияющими на человеческую жизнь; хочу как можно глубже проникнуть в условия реального существования человека, показать истинные ценности человеческой жизни. В этом смысле все мои фильмы, а особенно «Христос остановился в Эболи», несомненно, являются политическими.

О политической обстановке в сегодняшней Италии я рассказал в картине «Снятые труны», уже знакомой советскому зрителю. Это была экранизация повести сицилийского писателя Леонардо Шаши; однако по своему характеру фильм несколько отличается от повести. Шаша называл свое произведение «пародией». Конечно, элементы пародии, гротескового преломления действительности есть и на экране. Однако я «шутил» куда меньше, чем писатель в своей книге. Правда, и он писал, что когда начал работать над повестью, то развлекался, а потом... сюжет перестал его забавлять. В фильме есть элементы пародии, гротеска, но присутствует и конкретная итальянская реальность, реальность общественной жизни.

— Финал картины вызвал упреки — так же, как и повесть Шаши, — части левой итальянской критики?

— Да, финал фильма далеко не оптимистичен. Его можно рассматривать, как и картину в целом, в понятиях ныне распространенного жанра политической фантастики. Но такое ведь может произойти и на самом деле...

— А что ты скажешь насчет нападок справа?

— Ты имеешь в виду французского критика Пьера Бийяра и некоторых его итальянских коллег, которые чуть ли не возложили ответственность за злодеяния террористов из «красных бригад» на левое кино Италии? Мы им ясно ответили, что итальянский терроризм не имеет ничего общего с борьбой левых сил. Бийяр и ему подобные не делают никакого различия между крайне правыми, фашистами и «левым» экстремизмом. А разница здесь все-таки существует. Кроме того, кино — это не газета. Необходимо время, чтобы как следует разобраться в нынешней сложной ситуации: событий так много, что их нелегко «прочесть», а тем более отразить на экране. Лично для меня сейчас было бы трудно поставить фильм о сложившейся в Италии общественно-политической ситуации.

— Быть может, отчасти именно поэтому ты и обратился к автобиографической книге Карло Леви, написанной в 1935 году? Что привлекло тебя в ней в первую очередь?

— Меня привлекли коренные проблемы условий жизни в Италии — как политические, так и экономические, социальные, нравственные, в их исторической перспективе. Я ведь уроженец Неаполя и продолжаю считать для себя Юг родным. Хотя я и живу в городе, мне близки проблемы крестьянской жизни Южной Италии. Меня всегда волновали те вопросы, которыми занимается «меридионалистская» литература, искусство, наука, то есть, проще говоря, «южный вопрос» — вековая отсталость и нищета южноитальянской деревни. Его я затрагивал, в той или иной мере, во всех своих лентах без исключения. Фильм «Христос остановился в Эболи» — история буржуазного интеллигента-антифашиста, северянина, который полюбил Юг, погрузился с головой в его нелегкие проблемы. Вместе с ним я анализирую в фильме причины возникновения этого пресловутого «южного вопроса». Почему, спустя более ста лет после объединения Италии, добрая половина страны оставалась и остается по сей день в состоянии отсталости? Я показываю, что практически объединение еще не произошло, не завершилось. Мало того, «южный вопрос»

приобретает ныне общенациональное значение, поскольку отсталость Юга тормозит развитие страны. Язвы Юга не только не зарубцевались, но в известном смысле открылись еще больше — религия, предрассудки, массовая безработица и, как ее следствие, эмиграция, опустение южной деревни. И еще — апатия, забитость крестьян, оставшийся в основном нетронутым извечный механизм власти богачей, помещиков, мафии... Я обратился к книге Леви потому, что подумал: а не следует ли вспомнить эту историю полувековой давности и показать, что по существу к югу от городка Эболи ничего не изменилось и сейчас? Что Лукания и весь этот забытый богом и людьми край по-прежнему страдают от безработицы и нищеты, что оттуда по-прежнему бегут крестьяне — кто перебирается на промышленный север страны, а кто эмигрирует за границу. Словом, чтобы привлечь внимание итальянцев к этой проблеме, стимулировать вокруг нее дискуссию, способствовать ее разрешению.

Я попытался отождествлять себя — также и с точки зрения стилистики фильма — с писателем и художником Карло Леви, с поправкой на время — конец 70-х годов. Я ставлю в фильме вопрос: почему некоторые столь важные и насущные проблемы человеческого существования до сих пор не разрешены не только в Италии, но и во многих других странах мира? Речь идет не об одних лишь условиях жизни (хотя, в первую очередь, — о них), но и об отношениях между людьми, между рядовыми гражданами и властью предержащими. Что касается физического воплощения образа Карло Леви (память о нем как о большом писателе, художнике, враче, страстном антифашисте жива в Италии), то ни я, ни актер, играющий его в фильме (Джан Мария Волонте) не думали о достижении даже отдаленного внешнего сходства. И если Карло Леви получился в фильме «похожим», если его образ близок также и тем, кто его помнит и знал, как я сам, как ты, который встречался с ним и в Италии, и в Москве, то это благодаря тому волшебству, которым обладает Волонте.

— Ты хорошо знал Карло Леви лично?

— Я познакомился с Леви так. Когда я сни-

мал «Сальваторе Джулиано», он приехал ко мне на Сицилию, в Монтелепре, чтобы поглядеть, как я работаю, поскольку уже тогда — это было в 1961 году — намеревался доверить мне экранизацию своей книги «Христос остановился в Эболи». Однако я уже закончил съемки, и он меня не застал. Не зная о его приезде в Монтелепре, я, в свою очередь, отправился к нему с просьбой разрешить мне снять фильм по этой его книге... Потом мы еще раз встретились с ним в Риме — это было уже незадолго до его смерти, в 1975 году. Нас свел вместе французский режиссер Мишель Рандон, который сделал фильм обо мне. Ему хотелось взять у нас подробное интервью по проблемам Юга Италии, которые Леви отражал в сфере итальянской литературы, а я — в кинематографе. Мы с Леви тогда долго беседовали именно о его книге «Христос остановился в Эболи» и о проблематике Юга в моих фильмах.

— *Существуют различные точки зрения на отношения между кино и литературой. Ты обычно обращался к оригинальным сценариям. «Христос...», если не ошибаюсь, лишь вторая экранизация, после книги Эмилио Луссу «Год на плоскогорье» — тоже автобиографической, по которой ты поставил фильм «Люди против». Расскажи о твоих принципах экранизации литературного произведения.*

— Как, наверно, ясно из всей нашей беседы, я пришел к экранизации книги Леви, можно сказать, естественно. После стольких фильмов, в которых я весьма агрессивно, яростно пытался внушить зрителям чувство тревоги относительно положения Южной Италии, я решил поразмыслить, не спеша, спокойно, над причинами, в силу которых проблемы Юга остаются до сих пор нерешенными. И книга Леви показала мне подходящим поводом вновь вернуться к этому разговору — проследить истоки, корни этих проблем, социально-исторические причины их возникновения. Первое, что я хочу подчеркнуть, — в моем фильме начисто отсутствует всякое чувство ностальгии, возврата к прошлому, какое-либо любовное покоем сельской жизни, тишиной полей и так далее, ибо это ни на одну минуту не входило в мои намерения. Это фильм — современный в том смыс-

ле, что я показываю в нем, как мало изменилось положение в селениях Лукании со времени, когда туда был сослан Леви. Одновременно с моим фильмом два режиссера-документалиста — братья Верджине (один приехал вместе со мной в Москву на фестиваль) снимали свой фильм — «Южнее Эболи», посвященный моему творчеству и моей работе над фильмом «Христос...». Так вот, в своей документальной ленте, тоже демонстрирующейся здесь, в Москве, они показали, что безработица и эмиграция — эти два бедствия Юга Италии — по-прежнему преследуют крестьян. Они снимали свою документальную ленту в тех же селениях, где жил Леви и где снимал свой фильм я, брали интервью у крестьян, у безработных, у бывших эмигрантов. Конечно, внешне кое-что изменилось: в Лукании, например, построены дороги, которых раньше не было. Но эти дороги обходят стороной многие селения и почти всегда пустынные, хотя и ведут к таким густонаселенным городам, как Салерно или Барди. Но изменилось и нечто другое: изменилась молодежь. Нередко дети крестьян и пастухов получают теперь среднее, а то и высшее образование. Но тут возникает новая, вернее, старая проблема: они тоже остаются без работы, как и их родители-крестьяне. Безработица молодежи, получившей образование, здесь, на Юге, так же велика, как и на Севере. К старым проблемам Юга добавились новые, не менее острые. Об этом убедительно рассказано в фильме «Южнее Эболи»...

Но вернемся к вопросу об экранизации. Хотел бы подчеркнуть: я снимал свою собственную, личную интерпретацию этого произведения Леви, вкладывая в него весь свой жизненный и художественный опыт. Чтобы выразить свои взгляды, я решил воспользоваться уже готовой формой, результатами законченного писателем труда. Но это — два совершенно различных, самостоятельных по своему языку произведения, книга и фильм. Задача режиссера-экранизатора, по-моему, состоит в том, чтобы передать дух книги, сохранив самостоятельность своего фильма. Роман Карло Леви — свидетельство силы, благородства человеческого духа. И я попытался стать наследником пережитого

им опыта, засвидетельствовать то, что происходит там, где жил он, сегодня. Я сохранил дух книги Леви, книги о прошлом, но, экранизируя ее, думал о сегодняшнем дне.

— В первых рецензиях в итальянской печати высказывалось мнение, что «Христос...» по своей стилистике отличается от твоих прежних фильмов, что в нем доминирует «живописный стиль», изобразительность. Согласен ли ты с этим?

— Мой новый фильм, конечно, по своей манере спокойнее, тоньше, деликатнее, чем прежние. Мои предыдущие ленты были — как бы это сказать? — агрессивнее, потому что сами факты, о которых я в них рассказывал, были агрессивными. Стилистика по сути осталась прежней, изменился лишь ее «индекс», снизилась внешняя насыщенность, накал. Тут, конечно, таится некоторая опасность ослабления зрительского внимания. Я как бы приглашаю к неспешному, спокойному размышлению. А основные элементы киноязыка все те же, что присутствовали во всех моих прежних фильмах. Вероятно, сильнее проявилось мое стремление исследовать проблемы на всю глубину. Разве я не имею права на поиск?

— С какими трудностями сталкивался ты при работе над фильмом?

— Главная из них состояла в поисках средств на постановку. Осуществить ее удалось только благодаря тому, что фильм снимался для ТВ, при содействии Итальянского радио и телевидения. Если бы вместо Волонте в главной роли снимался американский актер, деньги найти было бы легче. «Христос остановился в Эболи» — совместное итало-французское производство, это объясняется необходимостью дополнительного финансирования.

Фильмы, которые я делаю, обычно не нравятся властям, особенно такие, как «Руки над городом», «Сальваторе Джулиано», «Люди против». Поэтому главное — изыскать практическую возможность поставить картину. Когда фильм готов, помешать ему уже трудно. Например, когда я снимал антивоенную ленту «Люди против», ни один продюсер не хотел ее финансировать, ни одно государственное уч-

реждение не помогало. Я полностью отказался от гонорара и сумел завершить съемки. А когда фильм был готов, он начал «работать» не только против войны, но и против всех тех, кто отказывал ему в поддержке. При создании «Сальваторе Джулиано» и картины «Руки над городом» меня поддерживали Коммунистическая и Социалистическая партии.

От режиссера требуется высокое чувство ответственности. Оно помогает преодолеть трудности. Режиссер должен стремиться дойти своим искусством до сердца зрителя, а искусство — это критическое отображение окружающей действительности. Надо только уметь найти, разглядеть такой момент, такую проблему, которые являются жизненно важными для народа. Я пытаюсь быть полезным итальянцам тем, что исследую средствами кино проблемы, которые не всегда самоочевидны, помогаю их распознать. Я стремлюсь изучать как можно глубже человека и тем самым помогать ему расти. Рост личности — это общественная ценность. И еще кино должно помочь различать подлинные духовные ценности, защищать людей от все более реальной угрозы «механизации» жизни, отчуждения, равнодушия, которые несет буржуазная цивилизация. Сохранять истинные ценности культуры — значит сохранять духовные и моральные ценности человечества. Что необходимо для всего этого в первую очередь? Как ни трудно быть ныне в чем-либо до конца уверенным, я твердо убежден в необходимости следовать в искусстве правде жизни.

Кшиштоф Кесьлевский:

«Наша позиция должна быть активной»

Режиссер Кшиштоф Кесьлевский принадлежит к поколению польских кинематографистов, пришедших в кино вслед за Ежи Кавалеровичем, Анджеем Вайдой, Войцехом Хасом, Казимежем Куцем, Ежи Гоффманом и другими вы-

дающимися мастерами, имена которых олицетворяют для нас одно из самых значительных художественных явлений в мировом киноискусстве, известное как «польская школа». После окончания Высшей школы кинематографии и театрального искусства в Лодзи Кесьлевский дебютировал на Варшавской студии документальных фильмов. За 10 лет работы режиссер снял свыше тридцати документальных и игровых картин для телевидения и кино. Многие ленты Кесьлевского завоевали почетные награды на различных киносмотрках, принесли их автору широкую известность. Художник ярко выраженного гражданского темперамента, Кшиштоф Кесьлевский тонко чувствует пульс времени, зорко и пристрастно всматривается в жизнь, привлекая внимание зрителя к явлениям современной действительности, заслуживающим серьезного исследования, не проходит и мимо тех проблем, которые закономерно вызывают озабоченность общества.

Полнометражный игровой фильм Кесьлевского «Кинолог», представлявший кинематографию Польши на XI Международном кинофестивале в Москве, стал одним из «золотых призеров» смотра. В дни фестиваля Кшиштоф Кесьлевский дал интервью корреспонденту «ИК» В. Ишимову; мы предлагаем вниманию читателей запись их беседы.

— *Какое место в вашей творческой биографии, в системе ваших взглядов на кинематограф принадлежит опыту советского кино?*

— Еще на студенческой скамье я, конечно же, познакомился с фильмами Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Всеволода Пудовкина, Льва Кулешова, читал их книги. Сказать, что они мне были интересны и полезны, — значит еще ничего не сказать. Советская киноклассика — это огромный мир, мир мысли и таланта, без него не обойтись ныне ни одному истинному художнику экрана, в какой бы стране он ни работал. Однако, быть может, в силу особых профессиональных пристрастий, важнейшим для меня лично было знакомство с творчеством и взглядами Дзиги Вертова. Судьба всех первооткрывателей, как известно, не проста. Из мужества и упорства великих

советских режиссеров, с которым они утверждали свои творческие принципы, я стараюсь извлечь для себя пример и урок. Я испытал сильное волнение, прочитав слова, написанные Вертовым в конце жизни, когда он подводил итог своей работы. Какую же титаническую силу духа надо было иметь, подумал я, чтобы беспристрастно, с такой суровой откровенностью переосмыслить все, что ты сделал!..

— *А если обратиться к нашему кинематографу недавних лет?*

— Мне очень интересны советские фильмы, когда они показывают современников и современность. Давайте поставим вопрос таким образом: как я могу познакомиться с советской жизнью, откуда я могу черпать свои знания, свои представления о советских людях? Из непосредственных впечатлений? Но вышло так, что я побывал в Советском Союзе всего дважды, двенадцать лет назад и вот теперь, на XI Московском фестивале. За время таких визитов в повседневную жизнь не углубишься. Общение с людьми? Да, у меня есть два-три друга в вашей стране, но видимся мы с ними нечасто. Литература? О да, конечно, и все-таки напечатанный текст, пусть талантливый и правдивый, воздействует на воображение не столь сильно, как экран. Ибо на экране я вижу. Хотя в кино, в известном смысле, все однозначнее, упрощеннее, чем в литературе. И все-таки... Вот и получается, что про вас, про вашу страну, про ваш образ жизни я преимущественно узнаю из ваших фильмов. Если говорить об осмыслении важных, сложных явлений действительности, то меня привлекают ленты Глеба Панфилова — «Начало» и «Прошу слова». С интересом жду новой его картины. Затем, конечно же, кинематограф Василия Шукшина. Немало мыслей и чувств вызвало во мне «Зеркало» Андрея Тарковского. Очень важна для меня лента «Твой современник» Юлия Райзмана. Большая нравственная сила отличает фильмы Ильи Авербаха «Монолог» и «Чужие письма». Почему именно эти картины так много значат для меня? Они охватили большой спектр явлений, правдиво, талантливо показали, о чем вы думаете, чем тревожитесь, как побеждает мешающее вам

жить и работать... Эти фильмы касаются многих проблем, которые до сих пор не были известны искусству. И знаете, когда смотришь такие вот ленты, зачастую тебя охватывает чувство зависти: почему не я угадал вот эту коллизию, этот человеческий тип? Бывает, конечно, что и мы первыми открываем нечто, и об этом явлении вы узнаете из наших картин. Думаю, что такой художественный обмен — один из существеннейших моментов в братском взаимодействии наших кинематографий. Они первостепенно важны, эти связи! Они имеют прочную опору в социальной и политической общности наших стран, в единстве наших устремлений. Сейчас я имею в виду, прежде всего, тематические поиски и открытия. Хотя и эстетические — тоже. Но прежде всего — открытия мысли, своеобразие взгляда художника на современность. Меня в первую очередь привлекает тот кинематограф, который сосредоточивает внимание на человеке. Кинематограф, который углубленно и пристально всматривается в его душу и сознание в крайние моменты жизненных и даже просто житейских поворотов, когда личность, ее духовные ценности испытываются на излом, на «сопротивление материала».

Думаю, что все ленты, которые я имел в виду, в той или иной мере исследуют именно этические проблемы, отстаивают нравственные принципы. Художники и в Советском Союзе, и в Польше, и в других социалистических странах задают себе непростой вопрос: как утвердить в человеке Человека? Ведь это — главная забота всего нашего общества, мы хотим, чтобы социализм формировал самую гуманистическую личность в истории человечества. Я уверен, что, сохранив непреходящие нравственные ценности и укрепляя новую мораль, наша обязанность — не льстить современнику, а стараться, чтобы на экране он видел себя со всеми прекрасными свойствами и слабостями. Чтобы любому, кто посмотрит фильм, захотелось потом спросить себя: человек ли я? Чтобы все больше и больше людей смогли засыпать спокойно, ответив себе: да, я — человек. Ради этой секунды стоит потрудиться! И когда я обнаруживаю такой мотив в фильме, я с

уважением думаю: этот режиссер с пользой вторгся на самую важную территорию нашего сознания, нашего духовного мира.

— А не приходилось ли вам видеть «Розыгрыш», «Ключ без права передачи», «Сто дней после детства», «Школьный вальс», «Смятение чувств»?

— Коллеги рассказывали мне о них, но сам я не видел. Если не ошибаюсь, вы относите эти картины к «школьному фильму»?

— Да. Эти ленты вникают в проблемы нравственности, точнее — в процесс формирования нравственного чувства подрастающих поколений. Это, как мы полагаем, очень важно, ибо затрагивает существенные для всех явления и коллизии — на стадии, когда они зреют в душах тех, кто завтра составит активное ядро нашего общества. Скажем, «Школьный вальс» впервые открыто вывел на экран мотив интимных отношений шестнадцати-семнадцатилетних, попытавшись взглянуть на них сквозь призму нравственности. Такой разговор тоже нужен, коль скоро мы хотим разобраться в процессах духовного, этического созревания личности.

— О, я тоже так думаю. Именно этой проблемой я занялся в своем документальном фильме об одной девушке, которая в семнадцать лет, не будучи замужем, родила ребенка.

— Ваш фильм «Первая любовь»? Мне было бы очень интересно посмотреть эту ленту. Я читал о ней. Позвольте мне процитировать сейчас одного польского автора: «Лента «Первая любовь» сказала веское слово в дискуссии о молодом поколении. Ее герои, двое подростков, решают начать воспитание своего нежданного и вначале нелюбимого ребенка; незрелые и легкомысленные на первых порах, они становятся зрелыми людьми, сознающими свою жизненную цель, свои обязанности и ответственность. Фильм снят как репортаж скрытой камерой...» Что вы скажете об этой оценке?

— На самом деле все немножко сложнее. Действительно, за этой девушкой я ходил с камерой год и два месяца — с того момента, когда врач сказал ей, что она беременна, до того дня, когда ее дочке исполнилось три месяца. Это очень нелегко — делать такой доку-

ментальный фильм. Как убедить людей согласиться на участие в твоей работе? Как завоевать их доверие? Как добиться, чтобы ваши герои не обращали внимания на вас и вашу камеру, оставались естественными в своих поступках? Девушку, которая могла бы сниматься в задуманной картине, мы искали два года — я имею в виду не только ситуацию и, конечно же, не внешние данные. Ведь одни люди способны быть перед камерой, а другие — не способны. Кроме того, нужно было добиться, чтобы девушка сама захотела стать героиней ленты. Я нашел ее через своих друзей. И, знаете, с нею мы так вскоре подружись, что на съемках чувствовали себя словно бы родственниками, членами одной семьи. Думаю, что лишь при таких отношениях с «объектом» позволительно делать подобные проблемные документальные ленты. Когда я не подсматриваю, когда я — не сторонний наблюдатель, не просто режиссер, а близкий герою человек, сопереживающий его горю и его радости. Только тогда возникает нравственное право делать такой фильм.

Во время съемок мы часто и много беседовали с девушкой и ее мужем. Да, да, с мужем — потому что пять месяцев спустя после начала съемок этот юноша вернулся к ней и они поженились. Нет, это не было нашей инициативой, мы ничего для этого не предпринимали — он сам пришел к такому решению. Мы только снимали. И вели с нашими героями долгие разговоры обо всем на свете, и все в нашей картине потому открыто и откровенно, что вся работа шла в атмосфере взаимного доверия. Когда лента была готова, мы показали ее нашим героям, их родным, чтобы спросить: согласны вы, чтобы все в ней было вот так, как есть? Они не только согласились, но позволили нам назвать в картине их подлинные имена. Наша героиня — очень хорошая девушка, человек цельный и порядочный. Она — умная девушка и понимала, во имя чего мы сделали о ней картину: ради того, чтобы помочь в конечном счете таким, как она.

Кроме того, мы помогли ей в некоторых житейских делах, важных для нее, хотя, правду говоря, поначалу мы не собирались этого де-

лать и даже не думали, что сумеем.

— Нет ли у вас намерения продолжить фильм?

— Да, после завершения ленты (пять лет назад) мы сразу же начали следующую. Это будет картина про девочку, дочь нашей героини. Мы хотим проследить всю ее жизнь — от младенчества до той поры, когда она сама станет мамой. Так что работа наша немножко затянется — лет на двадцать пять...

— Двадцать пять лет?!

— Именно так.

— Значит, вы по-прежнему делите свое время, так сказать, между фабулой и документом?

— Совершенно верно. Для меня — это лучший способ работы. Документальный фильм дает мне бесценную возможность быть в курсе жизни, ее событий, ее нерва, ее драматизма. Прямой контакт с действительностью, сбор материала наводит меня на мысли, темы, сюжеты для игровых картин. И, думаю, вы это заметили по «Кинолюбителю», мои игровые ленты несут отпечаток документального подхода к материалу. Например, Кшиштоф Занусси, который у меня играет самого себя и встречается с клубом кинолюбителей в маленьком городке, — это не просто забавный прием, желание поразить зрителя. Здесь — тесная внутренняя связь с реальными коллизиями, потому что большой мастер Занусси немало сил и времени отдает работе с любителями. И не только он один. Это — примета нашей жизни, вид связи жизни и искусства. Для меня очень важным было ввести эту линию в картину.

— Наша беседа идет вокруг проблемы взаимоотношений искусства и действительности. А скажите, пожалуйста, как полагаете вы лично — художественное произведение, в частности кинофильм, способно произвести некий переворот в человеке?

— Ну, я не думаю, чтобы, скажем, посмотрев картину, в которой обличается некий плохой человек — его двойник, плохой человек из жизни пришел домой и исправился. А хороший, честный повел бы себя по примеру положительного героя и стал еще лучше. То есть, по-моему, никакой отдельный фильм не может быть непосредственной причиной таких нравст-



Американские режиссеры Фрэнсис Форд Коппола (слева) и Кинг Видор

Французский режиссер Кристиан-Жак, член жюри конкурса художественных фильмов

Польский актер Даниэль Ольбрыхский

Режиссер из ГДР Конрад Вольф

венных переворотов. Однако каждый фильм, роман или пьеса, каждый художественный образ есть малая частица искусства в целом. А искусство, художественная культура как целое обладает огромной силой влияния на жизнь человека, народа, всего человечества. На образ мыслей и поступки людей, на ход истории, в конечном счете. Разумеется, бывают исключения, когда даже отдельное произведение активно воздействует на общественное сознание. Скорее всего, по-моему, это может быть произведение открыто публицистическое, «интервенционистское», атакующее интеллектуальный и эмоциональный мир людей впрямую. Реже, думаю, в такой роли может оказаться собственно художественное произведение, книга или фильм, воздействующие на человека опосредованно, системой художественных образов — над ними будут размышлять, к ним будут возвращаться, они могут вызывать яркие и сильные эмоции. Но читатель или зритель от этого сразу не изменится. Здесь вряд ли возможны прямые причинно-следственные связи.

— Однако заставить задуматься над явлением, над образом героя, над определенным кругом проблем — это уже немало. Люди задумаются над прочитанным раз, другой... сотый. И постепенно что-то станет меняться в них, в их ближайшем окружении, а значит, и в мире...

— Да, да... Но это — очень длительный процесс. И потом человек ведь подвергается влиянию одновременно многих художественных (и жизненных!) факторов. По-моему, куда важнее для общества то постепенное массированное, постоянное воздействие на многих людей, на которое способно искусство в целом. Это — безмерно важно. Это понимаем мы, художники, понимает общественность, понимает социалистическое государство. Мы стремимся создать нового, гармонично развитого человека, и метод тут двуединный: с одной стороны, надо всячески укреплять и поддерживать хорошие качества, которые должны стать неотъемлемой принадлежностью человека будущего, — самоотверженность, коллективизм, любовь к ближнему, нетерпимость ко всяческому злу; с другой — ставить заслон

всему недоброму, что происходит в людях и вокруг них. Нельзя загонять болезни внутрь, а «фигура умолчания» и приводит к этому. Наши нерешенные проблемы и недостатки наше кино должно показывать честно. Если мы — художники, имеющие гражданские интересы, нам положено воевать против пьянства, мещанства, нечестности, приспособленчества, карьеризма; против потребительства и неумения, нежелания осмысливать все, что делается вокруг; против боязни иметь и отстаивать свою точку зрения. Мы с вами говорили о нравственной проблематике в кино. Хочу заметить, что пристальный интерес честных художников к нравственному миру человека — характерная черта сегодняшнего мирового кинопроцесса. Конечно же, в тональности, направленности фильмов западных и социалистических есть серьезные различия. Прогрессивные режиссеры буржуазных стран исследуют болезни своего общества с чувством горечи, иногда — отчаяния, часто — не видя выхода из тупика. У нас — иное. Обращаясь к самым тревожным и болезненным явлениям, мы вооружены пафосом утверждения положительных идеалов, мы знаем, во имя чего сражаемся со злом и недостатками. Отсюда — социальный оптимизм нашего киноискусства.

— Коль скоро речь пошла о западном кино, позвольте задать вопрос: каков ваш взгляд на современный мировой кинопроцесс?

— Ну, это знаете ли, слишком всеобъемлюще! Я могу лишь поделиться некоторыми фрагментарными соображениями. Прежде всего, повторю: меня привлекает лишь кино реалистическое. Ну, скажем, из всего, созданного Феллини, мне по душе лишь его ранний фильм «Дорога». Из Бергмана — только «Вечер шутов». Лично мне близки только те картины, которые отражают жизнь в формах самой жизни. Быть может, в этом есть некоторая ограниченность, но — это так. Я и сам делаю только такого толка ленты. Мне кажется, что после всеобщего увлечения усложненными формами, сегодня во всех кинематографиях мира все больше режиссеров обращается к старому доброму реализму. И художники и зрители, думаю, устали от «головоломок» и

«загадочных картинок». Вот почему все разнообразнее и множественнее становятся связи между игровым и документальным фильмом. Прежде всего это вещественный ряд ленты: дома, интерьеры, вещи, одежда — такие же, как в реальности. Затем — язык, которым говорят персонажи. Тоже очень близкий к современному разговорному языку. Куда сложнее второй слой. Я имею в виду тип драматургии, переходящий из документального кино в игровое. Классическая конструкция ленты, которую принято называть «голливудской», хотя это и не совсем точно, — такая, прецизионная, конструкция — сегодня уже не та. Она изменилась. В современных игровых фильмах — во многих, во всяком случае, — действие, фабула не так уж важны, как прежде. Куда важнее другое. Что именно? Сейчас попробую объяснить. Новая конструкция, на мой взгляд, пришла именно из документального фильма, где драматургия совсем иная, она не имеет жесткого фабульного каркаса. Игровое кино заимствовало из документального в качестве такого каркаса драматургии — мысль. Не действие, не фабулу, а мысль. Именно на этот стержень нанизываются игровые эпизоды, сцены, кадры. «Плоть» ленты. Однако главная проблема в том, о чем этот фильм! Бывает так, что темой фильма становится именно авторская мысль. Ныне в кино — повсюду — все чаще работают не просто режиссеры, но авторы фильма. Они ставят картину для того, чтобы выразить посредством ее свой взгляд на мир. Они работают в кино потому прежде всего, что хотят поведать людям нечто свое, ими найденное и непохожее на то, что было на экране раньше.

Так работают настоящие режиссеры почти во всех странах. Какие кинематографии, на мой взгляд, сегодня интересны в мире? Советская, польская, венгерская, прогрессивная американская... Несколько лет назад к ним примыкало итальянское кино — сегодня оно в значительной мере утратило свои позиции. Еще хуже дела во Франции. И знаете почему? В 60-е годы во французском кино возникла «новая волна» — Шаброль, Трюффо, Годар. Они сказали так: «Нам не нравятся «кинопапы».

Больше мы не станем терпеть их картины. Мы будем все делать по-другому». Они срывали фестивали и вообще вели себя чрезвычайно шумно. Они отрицали все, сделанное до них. То есть они отделились от традиции. А это никогда и никому не сходит с рук. Ну, сделали эти режиссеры два-три десятка очень ярких, очень талантливых фильмов — и выдохлись. А что дальше? Чем занят теперь Годар? Собственно, я знаю чем. Он делает «магнетические программы». Знаете, что это такое? Это фильм, который идет пять-шесть часов. А что происходит на экране? На экране мы видим человека, который несколько часов кряду что-то делает на машине. Потом он поворачивается к нам и остальные два-три часа говорит. Что он говорит? Это неважно, потому что все это невероятно нудно, это невозможно слушать, на это невозможно смотреть, это невозможно выдержать. Поверьте мне, я терпеливый зритель. Вот так, отделившись от традиции и от жизни, кинематография теряет силу.

Я уже говорил: мне безгранично дороги реалистические тенденции в киноискусстве; они-то и определяют основное направление в советском кинематографе. Я ценю суровые ленты прогрессивных американских режиссеров, итальянский неореализм, английское «кино разгневанных», связанное корнями с литературой 50-х годов. И вот тут мы дошли до того принципиального положения, которое имеет беспрецедентный вес для всех нас в Польше, — я прошу, чтобы вы обязательно об этом написали. Когда пришли мы, молодые — ну, не то чтобы очень юные по возрасту, а просто новое поколение кинематографистов, — мы, упаси бог, не сказали: все, что было раньше, плохо. Мы так не сказали, потому что мы так не думали. Наоборот, мы высоко ценили и ценим сделанное предшествующими поколениями. Но, решили мы, взяв у предшественников необходимое нам, станем работать по-своему. То, что накоплено, — неотторжимая ценность польского искусства, польской культуры. А мы добавим к ней свое. Думаю, нам это удалось. Так мы продолжили, а не прервали традицию! И ныне в польском кино такая ситуация: мастера старшего и молодого поколений вместе,

едины, работают локоть к локтю. Мы это ценим и бережем. Все. Именно об этом говорил и Кшиштоф Занусси на пресс-конференции польской делегации во время международного фестиваля в Москве.

— Чем, на ваш взгляд, должны завоевывать умы и сердца людей на всех континентах мастера социалистической кинематографии?

— Я думаю, дело обстоит так. Культурная политика наших социалистических стран на мировой арене должна быть активной. Пусть наш кинематограф энергично и темпераментно несет в мир наши ценности — социальные, духовные, нравственные. Для этого нужно, чтобы наши фильмы затрагивали те явления и проблемы, которые имеют место в действительности, приводят в движение социальные, экономические, интеллектуальные силы общества, требуют исследования и решения. Мы ни в коем случае не вправе уходить от острых, нерешенных вопросов, от того, что нас тревожит и нам мешает. Если мы будем бояться делать о себе правдивые, откровенные ленты, там, на Западе, многие вовсе не узнают наших позиций и идей, а значит, останутся под влиянием тенденциозной пропаганды, извращающей суть нашего социалистического бытия. Таким образом, мы лишим себя возможности противопоставить их точке зрения свою. Тем самым повредим себе, своему правому делу и помещаем миллионам наших нынешних и потенциальных друзей узнать воодушевляющую правду о мире социализма, о наших патристических завоеваниях и о наших целях. Ленин говорил, что нам нужна полная и правдивая информация; правда не должна зависеть от того, кому она должна служить. В этих словах заключена твердая уверенность: правда в конечном счете служит нам — миру, который представляет завтрашний день человечества.

Углубленное отображение правды жизни, реальных противоречий действительности отвечает нашей позиции исторического оптимизма, представляющей собой неотъемлемую черту мировосприятия всякого честного, гуманистически настроенного художника.

Хорхе Санхинес:

«Связь с народом — источник силы искусства»

Боливия сейчас переживает процесс демократизации. Начался он в тяжелых, я бы сказал, ужасающих условиях фашистской по сути диктатуры. Боливийский народ боролся упорно, настойчиво, закаляясь политически в ходе борьбы. И в конце концов он сломил фашизм. Отступление фашизма, очевидные успехи демократических сил благотворно сказались в сфере духовной жизни общества и, в частности, сделали возможным выход к широкому зрителю фильмов, годами находившихся под запретом. В числе этих фильмов — произведения, созданные группой кинематографистов, к которой принадлежу и я. Наше движение начиналось еще в условиях цензурных запретов и гонений — с мечтой о революционном кино как об одном из средств борьбы за независимость и социальный прогресс.

Думаю, что здесь очень важно пояснить, что означают для нас слова «революционное кино». Вероятно, для художников Латинской Америки понятие «революционное кино» имеет особое и прямое значение, потому что свои задачи и свои надежды мы связываем самым неразрывным образом с процессом революционного обновления общества.

Революционное кино в Боливии возникло и развивается под влиянием противоречий, типичных для зависимой от крупных капиталистических держав страны. У нас не существует национальной кинопромышленности, которая могла бы стать основой для развития боливийской кинематографии, нам негде обучать, готовить новые творческие кадры. Вот почему новые имена в нашем кино появляются и исчезают — в большинстве случаев — из-за нехватки материальных средств. Выживают лишь самые упорные или те, кто пытается удовлетворять чисто коммерческие запросы рынка в ущерб собственным идеалам и терпят крах как творческие личности. Но даже и эти последние недолго удерживаются

на поверхности. Ведь регулярного производства фильмов в Боливии все-таки нет. И тем не менее мы снимаем фильмы, причем опережая в этом отношении некоторые более экономически развитые страны латиноамериканского континента.

Важно подчеркнуть, что именно те фильмы, которые представляют революционное боливийское кино, отличаются наиболее высокими художественными достоинствами и техническими качествами и находят признание как внутри страны, так и за рубежом. Мы считаем это обстоятельство в высшей степени закономерным. Революционный кинематограф, рожденный и развивающийся в пламени национальной и социально-политической борьбы, мужает, противостоит агрессии империализма в области культуры. Ведь мы обязаны не только выдержать производственные трудности и заявить о своем существовании вопреки всем материальным препятствиям; необходимо, чтобы наши революционные фильмы не только своим содержанием, но и художественным уровнем были бы способны противостоять той продукции, что прямо или косвенно поддерживает государственную систему, основанную на неравенстве и насилии. И завоевание признания — как в национальных, так и в международных масштабах — жизненно важно для кинематографа, преследующего прогрессивные политические цели.

Знакомство с трудами Эйзенштейна, Пудовкина, Кулешова оказало огромное влияние на развитие прогрессивного боливийского кино. И хотя фильмы этих киномастеров до недавних пор были у нас неизвестны, теоретический багаж, приобретенный в их статьях и книгах, очень помогает в наших творческих поисках.

В своем выступлении на конгрессе ФИАФ в Варне (Болгария) мне уже приходилось говорить об этом, подчеркивать, сколь значительную роль в истории молодого боливийского кинематографа играло и играет воздействие советского киноискусства. В немалой степени это влияние связано с тем, что новое боливийское кино посвятило себя борьбе за освобождение народа и что развивается оно в исто-

рический момент, имеющий определенное сходство с исторической эпохой первых лет после свершения Великой Октябрьской революции. Разумеется, следует помнить о разнице в характере и масштабах событий, совершившихся тогда в России и происходящих сейчас в Боливии... В нашей стране вооруженная борьба привела к переходу от практически еще феодального уклада жизни к развитию буржуазной демократии. Однако в этой борьбе, которая отличается значительным размахом, принимали участие широкие народные массы: рабочие-горняки, крестьяне, мелкая буржуазия; трудящийся народ стал двигателем революционных сил в стране. Атмосфера общественных перемен вызвала живой отклик в умах передовой части молодой боливийской интеллигенции, к которой принадлежит и несколько опытных кинематографистов. Очень остро встал вопрос о выработке своего политического кредо, о реализации своего отношения к социальной действительности. Процесс брожения общества был слишком бурным, чтобы кино оставалось в стороне от него, — поиски ответов на актуальные политические проблемы стали на повестку дня. Вот почему опыт и уроки советских кинематографистов нужны нам сегодня.

Можно более определенно сказать, что именно привлекает нас в творчестве советских мастеров кино: присутствие в их произведениях активного героя, подлинного представителя народных масс, поэтическое и глубокое по смыслу изображение революционных бурь. Воплощенное в советских фильмах понимание народа как основной движущей силы истории, как главного героя искусства настолько важно для нашего кинематографа, что в связи с этим хотелось бы сказать об определенной эволюции, характеризующей развитие революционного боливийского кино. В самых первых наших фильмах, например, в «Укамау», выступал герой-одиночка, однако логика развития революционного кино привела нас к фильмам, где истинным героем выступает масса, коллектив. И тут нам помогли размышления Сергея Эйзенштейна о герое-индивидуалисте, выражающем, пусть даже сти-

хийно, идеологию буржуазии, и о герое, связанном с народом, способном вершить историю.

Правда, на первом этапе нашего творчества работ Эйзенштейна мы не знали. И как велика была наша радость, когда мы обнаружили совпадения в устремлениях молодых боливийских кинематографистов с мыслями великого режиссера.

Особенно важное значение имеют для нас труды о монтаже, которые привлекают всеобщее внимание, открытие Эйзенштейном контрапунктов и контрапланов, рождающих новое видение жизни и новую концепцию кинематографа, не существующего оторванно от социальной практики.

Знакомство с работами Дзиги Вертова (фильмы его прежде были также у нас неизвестны) позволило нам выйти на улицы, чтобы снимать сцены окружающей жизни.

Мне кажется очень важным напомнить хотя бы некоторые обстоятельства нашего знакомства с советским кино, сказать о неопенимом его влиянии на развитие боливийского кинематографа. Советское кино помогало точнее определить наши цели, отвечало на наши раздумья и вопросы. В опыте после-октябрьского кино мы находили совпадение со своими творческими устремлениями.

Как же развивается новое боливийское кино в последние годы?

Можно различить два основных этапа, характерных для становления революционного боливийского кино. Первый этап отмечен преобладанием в наших фильмах киносредств чисто эмоционального воздействия, что говорит об увлеченности кинематографистов, занявших свое место в политической борьбе. То был этап, когда важна была в первую очередь сама попытка высказаться с экрана.

В такой латиноамериканской стране, как Боливия, противоречия классового характера проявляются весьма остро и открыто. Масштабы нищеты в нашей стране таковы, что зачастую отчаяние отодвигает анализ причин существующего положения на задний план. В силу этого, а также из-за политической мо-

лодости боливийского кино на первом этапе мы ограничивались лишь указанием на бесправие, разоблачением его проявлений, еще не пытаясь дать объяснения факторов, его порождающих. Поэтому можно охарактеризовать этот этап как период создания разоблачительного кинематографа.

Но постепенно для нас становилась ясной ограниченность кинематографа, который не идет дальше констатации проблем. Мы ощутили назревшую необходимость превратить кинообъективы в эффективное орудие. Боливийское кино вступает в свой наиболее важный этап развития в русле общей борьбы за независимость — этап исследования механизма, который использует капитализм — на нынешней империалистической стадии — для подавления и эксплуатации народов. Выявление всех «приводных ремней» этого сложного механизма, разоблачение тактики обмана и лжи, с помощью которой осуществляется попытка привлечь на свою сторону часть народных масс, становится главной целью революционного боливийского кино. Оно стремится слить в диалектическом единстве разоблачение с разъяснением, исходя при этом из своего основного принципа: использовать кинематограф, как острое оружие.

Антиимпериалистическая направленность боливийского революционного кинематографа, как и многих других кинематографий, участвующих в борьбе за национальное и политическое освобождение своих стран, является отражением настроений и чаяний наших народов. Этим определяется и тематика наших произведений — мы стремимся как можно более четко выявить политическую «завербованность» нашего кинематографа.

Насущным вопросом является и повышение его художественного уровня.

Задумываясь над тем, каким образом следует искать наиболее эффективные пути к зрительской аудитории, необходимо помнить, что массы, к которым обращен наш кинематограф, имеют низкий образовательный ценз. Общая культура их невысока. И тем не менее это не позволяет снижать требовательности к себе, ослаблять поиски подлинно

художнических решений. Ведь только яркий, полнокровный художественный образ обеспечивает действенность, жизненность искусства, его влияние на зрителя. Борьба за развитие всей нашей культуры является частью антиимпериалистической борьбы. Поэтому и фильмы наши должны быть в авангарде сопротивления, оказываемого народами латиноамериканских стран империалистической экспансии.

В стремлении сделать кинематограф доходчивым мы всегда стараемся использовать национальные культурные источники. Они придают нашим произведениям особое своеобразие, помогают более глубокому и точному восприятию зрителем наших фильмов. Мы хотим, чтобы в дальнейшем национальный прогрессивный кинематограф Боливии стал частью народной культуры, чтобы он свидетельствовал не только о нашей личной приверженности делу революции, но и являлся бы выразителем духовного мира народных масс, мира особого, интереснейшего, богатого.

Тесные контакты с широкими народными массами — постоянные консультации, выявление мнения рабочих и крестьян — помогают нам в работе над фильмами. Более того, они способствуют тому, чтобы боливийское кино обрело характер подлинно народного революционного искусства.

Золтан Фабри:

«Опыт советского кино принадлежит всему миру»

Направляя своим советским друзьям-кинематографистам самые сердечные поздравления с общим нашим праздником, знаменательно совпавшим с проведением в Москве XI Международного кинофестиваля, задумываясь над

вопросом — что дало советское киноискусство именно мне? — я вспоминаю...

В 1944 году жители Будапешта жили в убежищах днем и ночью, почти всегда в страхе, ожидая конца войны. Измучившиеся люди надеялись, что страна избежит исторической катастрофы, они под страхом смертной казни слушали венгерские известия по московскому и по лондонскому радио. Фронт неудержимо продвигался к границам страны, на улицах изо дня в день встречалось все больше и больше женщин в трауре. Гитлеровцы оккупировали страну. Фашистское безумие возрастало. Нилашисты готовились к захвату власти. Военно-санитарные грузовики отдавали запахом крови и хлороформа. Город, несмотря на воздушные нападения, от которых он страдал уже в течение двух лет, был еще сравнительно неповрежденным, мосты еще стояли. Было лето, жара; при резком солнечном свете измученные лица людей казались еще бледнее.

В такой вот жаркий день я увидел в витрине магазина книжку, которая недавно вышла в свет. Невероятно! Я не верил своим глазам. Это была книга Всеволода Пудовкина на венгерском языке. Я купил ее и побежал домой. Я действительно не понимал, каким образом «Киноэстетика» Пудовкина смогла быть издана в Будапеште летом 1944 года. «Киноэстетика», с ссылками на опыт Кулешова, с примерами из фильма Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Советское киноискусство этим фильмом в двадцатые годы потрясло весь мир. Но мы об этом только слышали, а даже кадры из него увидеть не могли. Я с волнением читал книгу Пудовкина. Это была моя первая встреча с советским киноискусством...

...Предаваясь воспоминаниям, я вдруг испугался: книга эта давно не была в моих руках. Что с ней, не потерялась ли она во время переездов с квартиры на квартиру, или не одолжил ли я ее кому-нибудь, забыв кому? Где ее искать?.. Я лихорадочно начал рыться в книжном шкафу среди кинопубликации. Вот она! Я снял книгу с полки и начал ее разглядывать. На обложке, поверх печатных

букв, мне бросилась в глаза незамеченная до сих пор деталь: цена, написанная карандашом в верхнем левом углу обложки, — 8 пенге 60 филлеров. И вдруг возник во мне вопрос: жив ли человек, рука которого написала эту цену, знал ли этот человек тогда, в 1944 году, что это за книга?

Мною вдруг овладела странная, волшебная власть ассоциативного механизма памяти. Как, помнится, запах и вкус печенья, замоченного в чае, вызвали у Пруста воспоминания детства — старый дом, водяные лилии, парк, деревенские дома, главную площадь с церковью, окраину города, — так и карандашная надпись цены вызвала во мне все детали того душного, невыносимо жаркого летнего дня, а вслед за ними и все происшедшее с тех пор. Одновременно появились перед моими глазами витрины, заклеенные бумажными полосами, бесконечный ряд безмолвных людей, подгоняемых солдатами из парка Карой на Музейный проспект. Я вспомнил уничтоженное воздушной бомбардировкой здание на углу площади Кальвина, поврежденный фонтан с округлыми каменными гречанками, израненными осколками, равнодушно вззирающими на внешний мир. Я слышал скрип тормозов и грубый окрик немецкого майора, выскочившего из офицерской машины. Я видел старческие дрожащие руки в коричневых пятнах и видел себя молодым, мчавшимся домой, с нетерпением ожидавшим встречи с Пудовкиным, которого я знал тогда только понаслышке.

Позже, спустя шесть лет, он стоял передо мною, он был среди нас в Будапеште, полный несокрушимой жизнерадостности, импульсивной страсти, весело смеющийся. Я встретился с ним и в Москве, когда он принимал венгерскую киноделегацию в гостинице «Метрополь». Он звонко смеялся, шутил, в хорошем настроении пил водку с ломтиками лимона; и я вспомнил, как странно было несколько недель спустя услышать, что он неожиданно умер. В зеркале моей памяти появилась и седая голова Довженко, с которым мне посчастливилось познакомиться; и Эйзенштейн, с которым я так никогда и не встре-

тился... Строчки старой книжки обдали меня горячим пламенем радости открытия, и вот я вижу их всех перед собой молодыми, страстными, верящими в свое дело, в том вдохновенном процессе творчества, которое с невиданной до той поры силой изобразило, отразило мощь революции и одновременно совершило революцию в мировом киноискусстве.

Вспомнил я и многое другое. Мои личные контакты с советскими людьми, с художниками. Связи, которые в течение более двух десятилетий в результате деловых, профессиональных встреч, фестивалей, конференций и взаимных визитов постепенно превратились в дружбу. Я вспомнил милого человека Марка Донского, гениального экранизатора трилогии Горького, однажды подарившего мне шляпу: в порыве внезапной радости, не имея при себе ничего другого и желая мне что-нибудь подарить, он неожиданно нахлобучил на мою голову свою шляпу. Вспомнил я и с виду противоположного Донскому Сергея Юткевича, обаятельного дипломата от культуры. Вспомнил и Сергея Васильева, одного из режиссеров фильма «Чапаев». Я с ним встретился в Париже, мы забежали в ресторан возле Эйфелевой башни, чтобы наскоро пообедать, и просидели там до позднего вечера. Я вспомнил и других, всех подряд. Вот передо мной Калатозов, режиссер фильма «Летят журавли», любезный, молчаливый, с кроткой улыбкой. Вот Михаил Ромм, режиссер «Тринадцати», «Девяти дней одного года», «Обыкновенного фашизма». Этот выдающийся художник и педагог был всегда в хорошем настроении, с налетом иронии, обворожительно любезный. Григорий Чухрай, человек с тихим говором; в тот летний день, когда я купил книгу Пудовкина, в рядах воинов Советской Армии он шел освобождать нашу страну. Недалеко от города Кечкемет он был тяжело ранен. Он приобрел мировую известность своей смелостью и чуткостью в искусстве, доказав это фильмами «Баллада о солдате», «Чистое небо». Я мог бы продолжить этот ряд, перебирая в памяти имена Н. Охлопкова, Ю. Райзмана, Б. Чиркова,

С. Бондарчука, А. Зархи, К. Симонова, М. Хушиева, А. Караганова и многих других. В памяти мелькают лица, эпизоды, жесты, ситуации, слова, фразы, поступки — моменты, вызывающие во мне ассоциации, которые трудно или даже невозможно выразить словами.

Все мои воспоминания возникли в связи с книгой Пудовкина и с отметкой карандашом в углу. Пудовкин живо сохранился в моей памяти, хотя уже почти три десятилетия прошло с тех пор, когда он провел несколько месяцев среди нас. Многие с нами произошло, мы прошли суровую школу жизни, пережили тяжелые испытания, сохранив веру в светлое будущее своего народа и всех людей на Земле.

День нынешний сложен, как никогда. Прогрессивные силы общества делают все, чтобы навсегда сохранить мир на нашей маленькой планете. И в такие времена большое значение приобретают события, утверждающие идеи дружбы народов. К таким событиям относится, конечно, Московский кинофестиваль. Вопрос: что дало советское кино мировому искусству? — всех нас, несмотря на своеобразие истории каждой страны, объединяет.

В Венгрии, на моей родине, как известно, исторические обстоятельства в период между мировыми войнами сложились так, что свобода мысли была скована. В контрреволюционную Венгрию советские фильмы не проникали. Но значительная часть мира почти немедленно, уже в 20-х годах, смогла ознакомиться с лучшими достижениями советского киноискусства — многие могли видеть советские фильмы, испытывая их могучее воздействие. Идея, экспериментальные методы, принципы, плодотворные дискуссии, споры друг с другом, освещенные в теоретических работах Эйзенштейна, Пудовкина, Дзиги Вертова, переведенных на многие языки, по сей день оплодотворяют самое молодое из искусств — кинематографию.

Лозунг московских фестивалей: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» Что это означает?

В шестидесятилетней истории советского кино были выдающиеся периоды, были и

спады. Но советские кинематографисты всегда в произведениях своих неуклонно выражали — на основе передового мировоззрения — важнейшие человеческие истины, самые высокие идеи общественного развития, указывая пути к благосостоянию народов, выступая против угнетения человеческой свободы.

Если в наши дни где-либо в мире, в каком угодно жанре художники разных национальностей создают фильмы, протестующие против угнетения и выражающие передовые идеи человечества, говоря о единственно достойном человека праве на свободу, если эти фильмы смело и честно раскрывают сложные противоречия нашей эпохи, то авторы этих фильмов, хотя бы и стихийно, но развивают лучшие традиции советского кино.

Таким образом, и в наши дни продолжают жить выдающиеся ценности советского киноискусства. Его открытия обогатили мировой кинематограф. Благодаря интернационализму, свойственному духу советского киноискусства, открытия эти стали достоянием художников всего мира. И это глубоко закономерно.

Ха Суан Чыонг:

«Настоящее искусство не стареет»

Сегодня нет в мире такой кинематографии, которую можно было бы сравнить с советской по новизне реалистического содержания искусства, его высокой идейности, по прекрасному художественному уровню, богатству и разнообразию национальных красок. Нет в мире такой кинематографии, которую можно было бы сравнить с кинематографией Советского Союза по количеству талантливых, выдающихся художников. Нигде в мире госу-

дарство не проявляет такой заботы о развитии «важнейшего из искусств».

Советское кино находится в расцвете своих творческих возможностей, и хотя нет уже с нами его основателей — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Кулешова, братьев Васильевых, Ромма, Шуб, Вертова, Кармена, Щукина, Штрауха, Бабочкина, которые внесли большой вклад в развитие советского и мирового киноискусства, их дело достойно продолжают новые поколения советских кинематографистов.

Настоящее искусство никогда не стареет. Так не стареет и опыт советского кино. Успехи, достигнутые за 60 лет его существования, говорят об огромной жизненной силе советского кинематографа; он хранит и приумножает эту силу своей неиссякаемой молодости, ибо служит коммунистическим идеалам, а коммунизм — весна человечества.

Советское кино — одно из многих ярких воплощений высоких образцов подлинного равноправия наций. Я хочу сразу же отметить, что это свойство проявляется не только в рамках многонациональной советской культуры, но и во взаимоотношениях с другими народами мира. Великолепным примером интернационализма советского кино служит Московский международный кинофестиваль. Деятели культуры и искусства Вьетнама высоко ценят этот представительный киносмотр, рассматривают его не только как важное событие в мире искусства и культуры, но и как событие, имеющее огромное политическое и идеологическое значение. Московский фестиваль утверждает гуманизм коммунистического общества, равноправие, сотрудничество, дружбу и мир между народами Земли вне зависимости от цвета их кожи и уровня экономического развития государств. Атмосфера фестиваля убедительнее всяких слов передает существо международной политики Советского государства.

Содержание и направленность Московского кинофестиваля являются ярким доказательством превосходства социализма над капитализмом во всех областях культуры.

На международных кинофестивалях в капи-

талистических странах обычно не находится достаточного места для представителей кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки. Здесь же, в Советском Союзе, на Международном кинофестивале в Москве кинематографии развивающихся стран и прогрессивные киноорганизации всего мира получают прекрасные условия для демонстрации своих достижений.

В плодотворной работе Московского международного кинофестиваля принимали участие более ста стран. В этой обстановке особенно весомо и значительно прозвучали слова приветствия товарища Л. И. Брежнева участникам и гостям XI московского кинофорума: «Каждый народ, каждая нация может сказать в искусстве свое неповторимое слово. Пусть же творческое соревнование и встречи со зрителями вдохновят вас на создание новых прекрасных произведений киноискусства».

Мы выражаем благодарность товарищу Л. И. Брежневу за эти слова, полные благородного смысла.

Своими произведениями, имеющими большую идейную и художественную ценность, своим постоянным стремлением к совершенству, своим новаторским характером советская кинематография доказывает, что она достойна доверия советского народа, Коммунистической партии Советского Союза, достойна уважения всех деятелей мировой культуры.

Вьетнамская кинематография еще очень молода, она родилась после Августовской революции 1945 года, а официальным днем основания считается 15 марта 1953 года, когда президент Хо Ши Мин подписал декрет об организации национального кинопроизводства.

В течение 30 лет наша кинематография закалялась в огне войны с иностранными агрессорами, и сколько бы трудностей она ни встречала на своем пути, постоянно развивалась по мере того, как страна наша набирала силы. В настоящее время у нас есть художественные, хроникально-документальные, мультипликационные, научно-популярные и учебные фильмы. Каждый год мы снимаем

15—16 игровых, сотни документальных и научно-популярных, учебных лент, десятки мультипликационных фильмов.

Произведения отечественного киноискусства оказывают глубокое воздействие на мысли и чувства нашего народа, вносят активный вклад в дело воспитания нового человека, в дело построения новой жизни.

Успехи вьетнамского кино неразрывно связаны с искренней помощью Коммунистической партии Советского Союза, Советского государства, советской кинематографии и кинематографий других братских социалистических стран. Отношения между кинематографиями Вьетнама и Советского Союза с каждым днем становятся все более тесными и многогранными, они опираются прежде всего на единство идеологических и художественных воззрений, на принцип социалистического интернационализма.

Советское кино оказало огромное влияние на становление и развитие вьетнамской кинематографии и одновременно имело глубокое воздействие на духовную жизнь вьетнамского зрителя.

С первых дней становления нашего кино, когда вьетнамские кинодокументалисты пошли на фронт, имея в запасе небольшой багаж профессиональных знаний, советские друзья Роман Кармен, Владимир Ешурин и другие приехали во Вьетнам, чтобы снять фильм о молодой республике. Вьетнамские кинодокументалисты, работая с советскими кинематографистами, одновременно набирались опыта. И позднее многие вьетнамские документальные киноленты, испытавшие на себе серьезное влияние советского документального кино, получили высокие награды на международных фестивалях.

В 50-е годы, в период освободительной войны против французских колонизаторов, такие советские художественные фильмы, как «Ленин в Октябре», «Человек с ружьем», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Член правительства», «Она защищает Родину», «Повесть о настоящем человеке», «Школа мужества» и многие, многие другие картины, не только содействовали укреп-

лению боевого духа вьетнамского народа, но и оказали огромное идейное влияние на кинематографистов Вьетнама, едва лишь начинавших снимать первые художественные киноленты.

Большую помощь в работе первого набора факультета по подготовке актеров и режиссеров киношколы Вьетнама оказал известный советский режиссер А. Ибрагимов. И до сего времени Всесоюзный государственный институт кинематографии постоянно помогает нам в подготовке десятков специалистов в различных областях кино.

Легко заметить следы плодотворного воздействия советского киноискусства в известных вьетнамских фильмах, воспевающих героизм нашего народа, — таких, как «Ким Донг», «Молодой боец», «Нгуен Ван Чой», «Фронтальная баллада», «Буря поднимается», «17-я параллель: дни и ночи», «Возвращение домой» и других.

При создании мультипликационных и научно-популярных фильмов мы также получали действенную помощь советских кинематографистов, и, конечно, эти виды кинематографии также испытали на себе большое влияние советского кино.

Советские кинофильмы всегда были, есть и останутся важнейшей духовной пищей для вьетнамского народа. 60—70 процентов импортируемых фильмов во Вьетнаме — это советские киноленты. Представьте себе, что ежедневно по телевидению, в кинотеатрах, в зеленых театрах по всей нашей стране советские кинофильмы смотрят миллионы вьетнамских зрителей!

Благородный пример революционного героизма советских людей учит весь вьетнамский народ и его бойцов-защитников мужеству, умению преодолевать трудности, учит решимости побеждать в борьбе с врагом. Образы Чапаева, Павла Корчагина, Мересьева, Зои Космодемьянской и других героев советского кино навсегда вошли в сознание многих вьетнамских юношей и девушек.

Советские фильмы о жизни общества, о строительстве новой жизни, о любви внесли вклад в воспитание чувства личной ответст-

венности у наших людей, обогатили наш опыт коллективного хозяйствования и общественной жизни, способствовали формированию эстетических вкусов, новой морали вьетнамцев.

В последнее время наибольшей популярностью у вьетнамского зрителя пользовались такие фильмы, как «Самый жаркий месяц», «Премия», «Единственная», «Соната над озером» и другие.

Вьетнамским детям очень нравятся произведения Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени Горького. Постигая их содержание, юные зрители умножают свои познания, получают ценные нравственные, моральные уроки.

Необходимо сказать, что советские фильмы и фильмы других социалистических стран вносят активный вклад в преобразование общества, уничтожение пережитков неокOLONиализма, создание новой культуры на Юге Вьетнама сегодня, после освобождения, укрепляют веру в светлое будущее нашей социалистической Родины.

Все, о чем я уже говорил, наверняка не полностью отражает влияние советского кино на кинематографию Вьетнама и не до конца определяет его место в жизни нашего народа.

Однако враги Советского Союза, противники подлинного социализма — гегемонисты и великодержавные пекинские шовинисты, прочитав эти строки, наверняка зашумят: «Вот, вот, видите — Вьетнам является приспешником Советского Союза, в том числе и в области кинематографии». Пусть себе клеветают: чем с большей озлобленностью выступают они против Советского Союза и Вьетнама, тем с большей очевидностью они разоблачают себя как враги дела социализма, мира и дружбы между народами. Те, кто вынашивает гнусные античеловеческие замыслы под прикрытием красивых фраз, никогда не смогут понять благородства и красоты отношений между коммунистами, отношений между художниками братских стран, имеющих общие цели и идеалы.

Вьетнамская кинематография, следуя марксистско-ленинским принципам развития худо-

жественной культуры, курсу Коммунистической партии Вьетнама в области литературы и искусства, правдиво отображает жизнь вьетнамских людей, охраняя и развивая при этом собственные национальные традиции народной культуры. Одновременно, в процессе становления и развития, вьетнамское киноискусство унаследовало все лучшее, что имеется у кинематографии Советского Союза и других социалистических стран.

Глубокое воздействие советской кинематографии на кинематографию и культуру Вьетнама является закономерным проявлением общего процесса развития мировой социалистической культуры. Мы считаем, что, всем сердцем воспринимая прекрасное влияние советской культуры, важной составной частью которой является кинематография Советского Союза, стремясь при этом постоянно совершенствоваться и развивать национальное своеобразие нашего искусства, мы вносим свой вклад в укрепление единства и могущества социализма на мировой арене.

Мы постоянно подчеркиваем: вьетнамская кинематография идет и всегда будет следовать дорогой советской кинематографии, дорогой, которую указал В. И. Ленин 60 лет назад.

Мы желаем советским кинематографистам еще больших успехов в будущем.

Пусть день ото дня крепнут и развиваются творческие силы мирового социалистического киноискусства!

На XXVII Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне (Испания) Главного приза «Большая золотая раковина» удостоена советская картина «Осенний марафон» («Мосфильм») режиссера Георгия Данелия.

Ежегодная итальянская премия «Давид» Донателло присуждена киностудии «Грузия-фильм» за картину «Древо желания» режиссера Тенгиза Абуладзе, как за лучший иностранный фильм 1979 года.

«Допрос»
 «Сюда не залетали чайки»
 «Тажская повесть»
 «Сеятель твой и хранитель»

Аркадий Ваксберг

Воспитание правдой

«ДОПРОС»

Сценарий Р. Ибрагимбекова. Постановка Р. Оджагова. Оператор Р. Комбаров. Художник Ф. Багиров. Композитор Э. Сабит-оглы. Звукооператор В. Савин. «Азербайджанфильм», 1979.

Об этом фильме много говорили еще до того, как он вышел. И даже до того, как был опубликован сценарий Рустама Ибрагимбекова. Говорили, что снимается картина, ставящая острейшие общественные проблемы, обнажающая явления, которые принято называть негативными, с беспощадной прямоотой и гражданской смелостью.

Картина, наглядно демонстрирующая действенность тех мер, которые были разработаны на известном августовском Пленуме ЦК Компартии Азербайджана в 1969 году, и отмеченная печатью большой искренности, бескомпромиссной правды.

Опережающая фильм молва обычно оказывает ему дурную услугу. Ожидания редко сбываются, и вовсе не потому, что фильм действительно неудачен. Просто предвкушение удовольствия всегда сильнее самого удовольствия — этот психологический закон почти не знает исключений. Человеку свойственно не столько видеть произведение таким, какое оно есть, сколько соотносить его с тем, что

случилось в его воображении. «Ожидал большего» — это довольно обычная реакция кинозрителя, увидевшего заранее на шумевший фильм.

На этот раз мы, кажется, столкнулись с исключением из правила: фильм «Допрос» едва ли обманет ожидания даже самого капризного привереды. Едва ли — при одном непременном условии: если его не смутит название, тяготеющее к привычному детективу, если он «настроился» не на решение задачи со многими неизвестными, а на трудный, серьезный разговор о достаточно хорошо известных вещах.

Сюжет этого фильма не только элементарен — в пересказе, пожалуй, он попросту скучен. Идет следствие: раскрыто целое нелегальное производство. Нигде не зарегистрированный галантерейный цех выпускал «левую» продукцию и сбывал ее в разных городах страны. Начальник этого цеха Мурад охотно взял всю вину на себя и утверждает, что действовал в одиночестве: доходы полностью доставались ему одному.

Следователь Сейфи, который ведет дело Мурада, отлично понимает, что осуществить эту грандиозную операцию без покровителей и сообщников невозможно. И что почти полтора миллиона чистого барыша не могут просто так испариться. И что, наконец, человек, упорно отрицающий преступный сговор с кем бы то ни было и безропотно ожидающий кары, по характеру своему, по самой своей сути не мог организовать это могучее производство, вести его четыре с лишним года, ловко минуя такие опасные рифы, как финансовая ревизия и ОБХСС, народный контроль и прокуратура.

Поединок следователя с обвиняемым и составляет стержень сюжета, его пружину. Зрителю, так же как и следователю, ясно, что обвиняемый лжет. Зритель не хуже, чем следователь (а может быть, даже и лучше), знает, что в итоге обвиняемый сдастся, прозреет, расскажет всю правду. Скучный сюжет, заведомо известный финал — на чем же держится тогда зрительский интерес?

Прежде чем ответить на этот вопрос, за-

дадим другой: а почему, собственно, интерес может быть обеспечен лишь загадкой и запутанной интригой? Разве битва идей, столкновение характеров и позиций, конфликт, порожденный различными нравственными критериями, принципами и жизненными установками, — разве все это не представляет само по себе захватывающее зрелище?

Вопрос этот мог бы показаться риторическим, если бы ответ на него не дал фильм «Допрос». Фильм, как раз целиком и построенный на столкновении двух моралей. Но если одна мораль персонифицирована в характере цельном и достоверном, то другая существует на экране как некое обобщение, как зло, реально существующее, но не показанное в зримой человеческой плоти. Ибо Мурад, с которым так страстно и гневно воюетследователь Сейфи, скорее порождение этого зла, чем его носитель, — жертва собственного безволия, необдуманности и отсутствия нравственного стержня. Один из тех, без кого истинные преступники существовать не могут, кого они впутывают в свои ядовитые сети, чтобы по миновании надобности отшвырнуть, как выжатый лимон.

В отличном актерском исполнении Гасана Мамедова Мурад предстает как раз таким «выжатым лимоном»: сгорбленная фигура, скромные манеры; безрассудная честность по отношению к хищникам, которая на поверку никакая не честность, а измена обществу и самому себе. У Мурада прекрасная семья: любящая жена Аян (ее роль лирично и тонко исполняет Елена Смирнова), талантливый сын. У него достойное прошлое: спортивная слава, признание, рекорды. Все пойдет сейчас прахом, все рухнет, потому что в какой-то момент он поддался уговорам, избрал «легкую», доходную жизнь, не устоял.

Жалко...

Жалко! Но не только. Еще и гнусно. Не было никаких причин, которые хоть как-то оправдывали бы падение. Ничего, что позволило бы нам «войти в его положение». Доводы, которые он приводит, — никакие вовсе не доводы, а жалкая попытка уйти от суда совести, стремление увидеть себя не таким, каков есть.

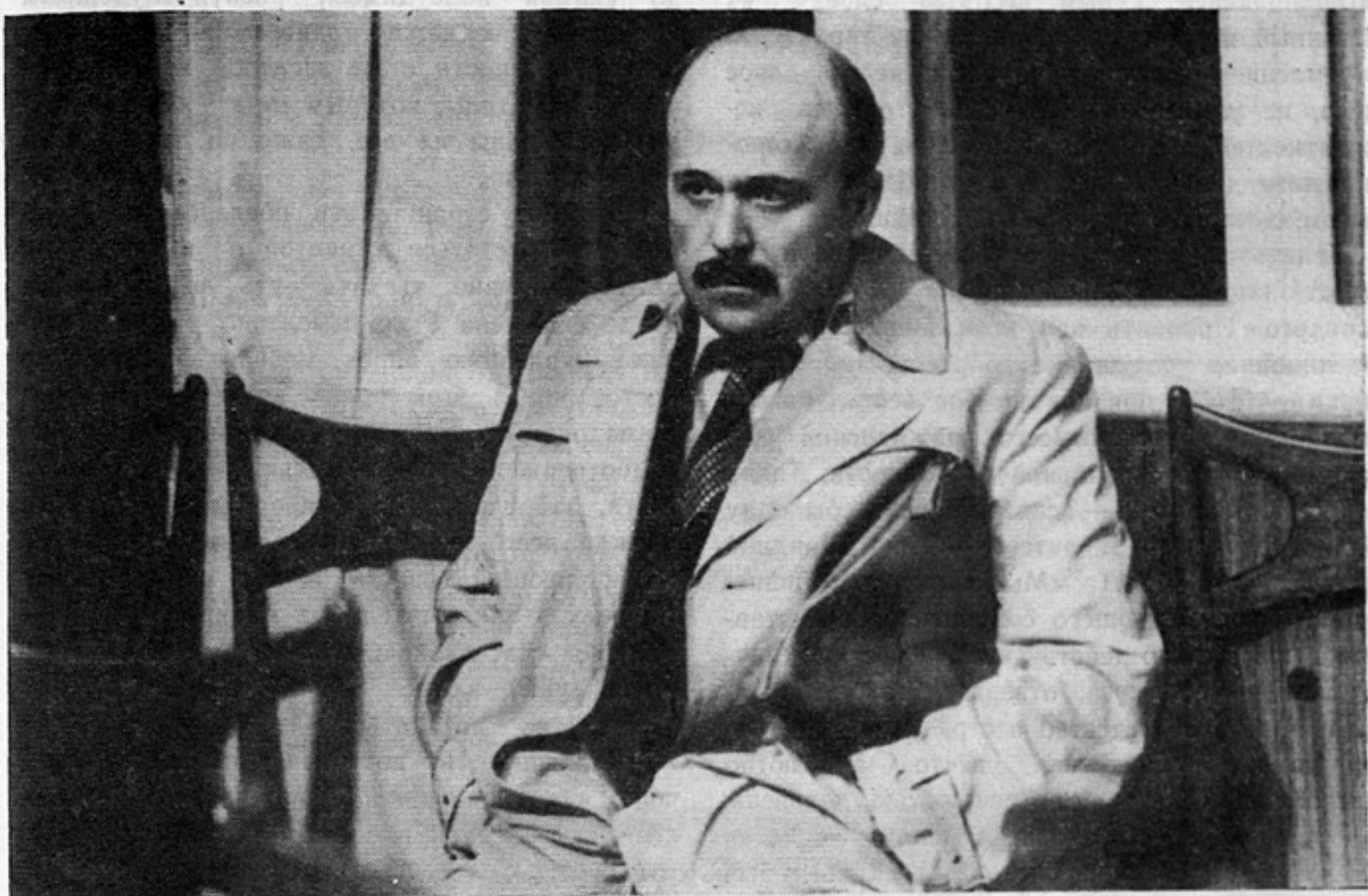
Свершив над собою жестокий суд совести, попытавшись в финале уйти из жизни, Мурад заслуживает нашего сочувствия. Понимания. Сожаления. Мурад — да. А вот мурады — нет. Конечно, они жертвы (как чья-то жертва, вероятно, и симпатичнейший старичок — сосед по камере, которого блистательно представил Евгений Лебедев). Конечно, наш гнев должен быть обращен к тем, кто их сделал преступниками. Но ведь только благодаря мурадам, благодаря их готовности сломаться, смириться, поддаться и услужить могут какое-то время орудовать и благоденствовать те, кто остался за кадром. И поэтому реабилитировать милейших мурадов нельзя. Опасно!

Это вовсе не значит, что на них надо поставить крест, уравнив с теми, кто использовал их порочную слабость. Во все нет!

Допрос — это как раз война следователя Сейфи за Мурада, который с упорством маньяка держит слово, пытаясь спасти своих влиятельных хозяев — обреченных, но все еще уповающих на бывшее могущество. Спасти, несмотря на то, что хозяева его предали, ничуть не опасаясь удара в ответ: такие, как Мурад, не отступают от опрометчиво данного обещания — жестоко страдают, но несут до конца свою ношу. Тоже, кстати сказать, тема старая, но не устаревшая: бесчестие громче всех взывает к порядочности; презрев элементарные моральные принципы, оно фарисейски требует от других оставаться верными совести, долгу.

Истинные и мнимые, подлинные и извращенные нравственные ценности — вот о чем резко и остро идет спор на экране, находя горячий сочувственный отклик в зрительном зале. Тем более горячий и сочувственный, что «представителем зала» в этом интереснейшем поединке выступает актер Александр Калягин.

Выбор А. Калягина на роль следователя Сейфи был не только смелым шагом режиссера Расима Оджагова, но шагом принципиальным. Смелым — поскольку актеру предстояло органично войти в ансамбль азербайджанских коллег, притом войти так, чтобы



«Допрос».
Сейфи — А. Калягин

зритель не почувствовал ни малейшей условности и ни разу не усомнился в достоверности образа, им воплощенного. Слишком серьезны поднятые фильмом проблемы, чтобы отвлекать внимание на пустячки, заставляя нас раздумывать, хорошо ли актера загримировали, «похож» ли он на азербайджанца или не похож.

Но прежде всего, конечно, это был шаг принципиальный. Ибо с именем Калягина связано в последнее время представление об определенном типе героя, который успешно воплощает этот незаурядный артист. Кочевавший на протяжении ряда лет из произведения в произведение, будь то литература, театр или кино, образ острого на язык, ядовитого скептика, иногда точно, иногда с перехлестом подмечающего недостатки и мужественно режущего не в бровь, а в глаз, явно себя изжил. Оказалось, что не такая уж это великая заслуга — заметить, съязвить или (еще того ху-

же!) предаться унынию. Куда труднее и неизмеримо полезней сделать хоть что-то самому, пусть небольшое, только то, что по силам, но все-таки сделать, как это подобает хозяину на родной земле, а не стороннему наблюдателю, кокетничающему цепкостью своего взгляда. Конечно, разглядеть порок — тоже немало. Конечно, слово при определенных условиях тоже есть дело. И, однако же, делом было — и будет! — прежде всего само дело.

Рождение нового героя обычно обусловлено временем и отражает насущную общественную потребность в нем. Возникновение этой общественной потребности совпадает нередко с появлением актера, способного этого героя воплотить. Он, этот герой, характерен глубиной мысли, чужающейся праздной болтовни и

возвращающей скупым, весомым словам их истинный первоначальный смысл. Он характерен стремлением достойно и честно делать свое дело, не уповая на лавры, не страшась неприятностей, не считая исполнение профессионального долга неслыханной доблестью, подвигом, достойным всеобщего восхищения.

Делать свое дело — в конце-то концов это просто-напросто элементарная обязанность каждого. Проявить при этом инициативу, а не чиновное послушание добросовестного служаки — тоже признак не бог весть какого героизма, а всего-навсего гражданской зрелости и профессиональной пригодности. Таков герой А. Калягина — вспомним хотя бы одну из последних работ актера — Леню Шиндина из спектакля МХАТа «Мы, нижеподписавшиеся...», олицетворяющего современное представление об активно действующем и честно живущем члене общества, отвергающем равнодушие, приспособленчество и страх перед сильными мира сего, как нечто абсолютно несовместимое с самой сущностью человека.

Вот почему — повторяю это снова — выбор А. Калягина на роль следователя Сейфи был шагом принципиальным. Его присутствие на экране сыграло немалую роль в том, что картина вышла из рамок региональных, оказалась не просто иллюстрацией, пусть интересной и нужной, но всего лишь иллюстрацией тех благотворных процессов, которые вот уже десять лет проходят в Азербайджане, а — лентой, ставящей проблемы, важные для всего общества, и рассчитывающей на активный зрительский отклик повсюду. Выбор этот был важен не потому, что главную роль играет известный актер, а потому опять-таки, что известен он именно как актер определенного нравственного посыла.

Мы застаем Сейфи в тот момент, когда перед ним стоит выбор: отнестись к расследуемому им делу формально, уложиться в срок, пойти навстречу начальству, требующему поскорее «закругляться», избавить себя от хлопот и неприятностей — или остаться верным долгу, «копать» дальше и глубже, разоблачить умело маскирующихся высокопоставленных преступников. Разоблачить и довести их

до скамьи подсудимых, рискуя служебным положением и даже подвергаясь вполне реальной опасности стать жертвой мести: обреченные воротилы, которым нечего больше терять, способны на все, даже на то, чтобы пролить кровь.

Сейфи не страшат эти последствия. Труднее ему расстаться с мечтой о квартире, в которую можно въехать чуть ли не завтра и где его жена Гюля мысленно уже расставляла купленную впрок мебель. Удивительно достоверна в этой роли артистка Шафига Мамедова: ее героиня — истинная женщина, самоотверженная хранительница домашнего очага, заботливая мать, преданная жена. Но прежде всего — единомышленница. Человек, не продающий совесть ни за какие блага. Ее смех в заключительных кадрах фильма — это смех счастливицы, у которой чисто и светло на душе.

Нетрудно догадаться, что изберет герой А. Калягина. Но вот как он сделает это, через какие препятствия пройдет, что преодолеет, какой ценой победит — следить за этим мы будем с неослабевающим интересом до последнего кадра, ибо воюет он отнюдь не с ветряными мельницами, не с манекенами, расставленными на его пути по прихоти сценариста.

Зритель ничуть не хуже авторов фильма знает, какие барьеры должен был преодолеть честный юрист в той ситуации, в какой оказался Сейфи. И как огрызались те, с кем он воевал — не на экране, а в жизни, — знает тоже.

Да, Сейфи воюет не с манекенами — с реальным, многоликим и очень опасным злом, но самих носителей этого зла мы, в сущности, не увидим. Они названы по именам: Алмазов, Теймур, Лебединский, Селимов, Дадашев... Они мелькают на экране, что-то проносят, что-то делают, куда-то спешат... Или, напротив, никуда не спешат — неторопливо дают указания, сановно усевшись в мягкие кресла, двусмысленно ухмыляются, пряча сверлящий, пронзающий взгляд за толстыми стеклами шикарных очков в роговой оправе...

Но кто они, эти люди?

«Значительное лицо» Теймур, который может с кем-то «поговорить», пробить квартиру, представить к повышению, замолвить словечко.

«Будущий министр» — должность не слишком конкретная, хотя речь, манеры, самоуверенность, да и интерьер служебного кабинета Алмазова помогают ее уточнить хотя бы в общих чертах.

Но в должностях ли дело? Важно, что люди эти достаточно могучи, что расположены они отнюдь не на нижних ступеньках служебной лестницы. Что, войдя в преступный сговор с бандой дельцов, прикрывая их своим положением, связями, авторитетом, они сколотили зловонную мафию, цинично орудующую у всех на глазах. Круговая порука, демагогия, угрозы, подкупы, лесть — все пущено в ход ради...

Ради чего? Вот еще один вопрос, который с

публицистической прямоотой ставит фильм. Чего добивается эта растленная банда карьеристов, дорвавшаяся до солидных, почитаемых кресел с помощью связей, посул и, наверное, взяток, обросшая себе подобными, растлившая доверчивых и наивных, превратившая их в своих холуев и сообщников? Вот она, их вожаемая цель: куча золота, жемчуга, бриллиантов — их нашли при обыске у одного; покорная челядь — она в услужении у другого; пышная свадьба на несколько сот персон — престижная манифестация мощи, возможностей, независимости, уверенности в себе. Мертвечиной веет от этого свадебного застолья, непроницаемых, каменных лиц, от хоровода восковых фигур, натужно

*«Допрос».
Сейфи — А. Калягин,
Гюля — Ш. Мамедова*



двигающих ногами в каком-то ритуальном, шаманском танце. Пухлые пальцы, превращенные в витрину ювелирного магазина. Дряблые мясистые уши «подруг жизни», отвисающие под тяжестью драгоценных многоэтажных серег. Эстетика в полной гармонии с этикой...

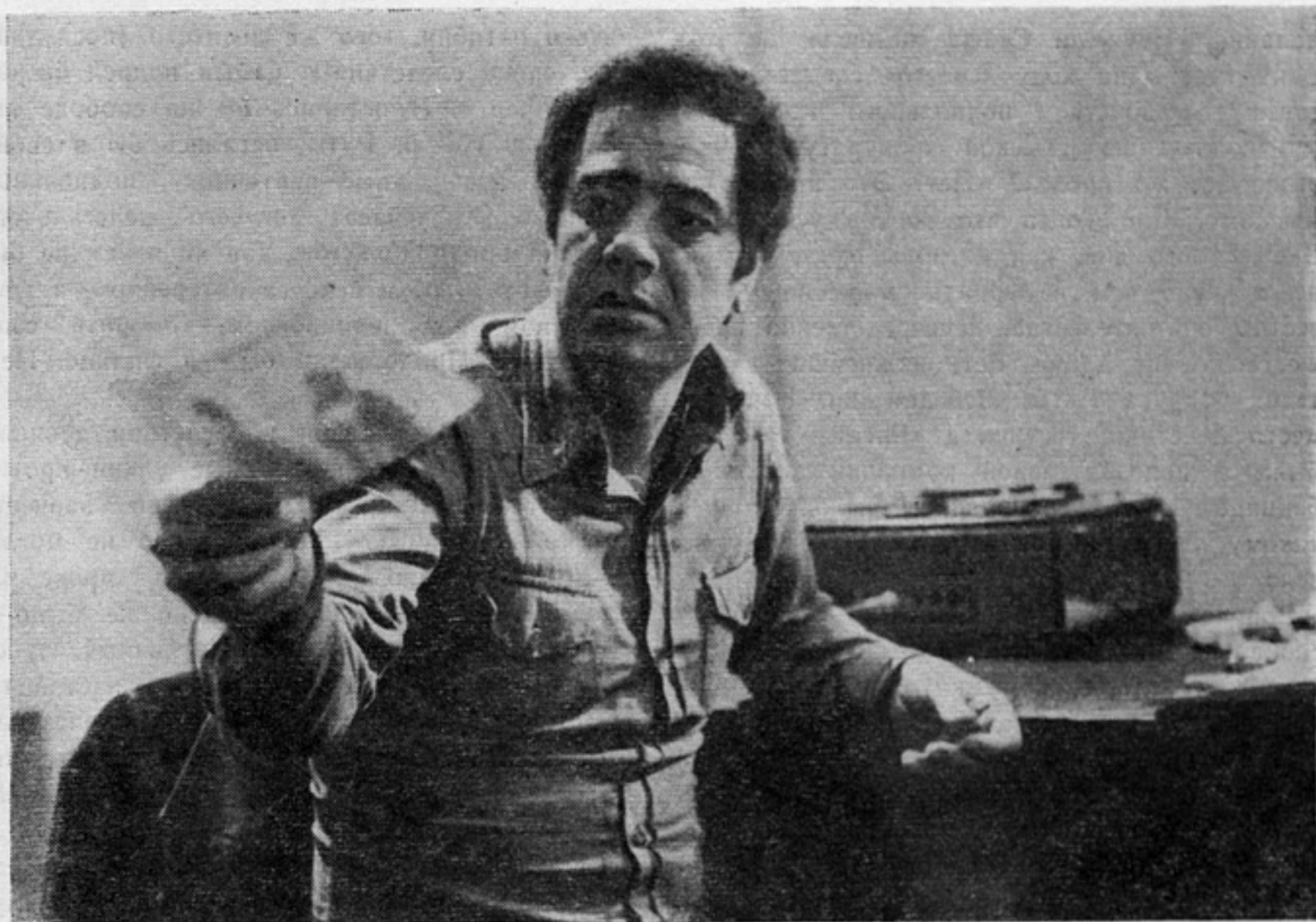
И ради этого — грязная тайная жизнь, сложнейшие комбинации, в любую минуту готовые завершиться провалом, интриги, паучья возня за «место под солнцем»? С большой художественной убедительностью, ничуть не педалируя, нисколько не пережимая, фильм показывает, как жалкая цель диктует и соответствующий выбор средств для ее достижения. Как смешны и ничтожны эти людишки с их патологической жадностью богатства и власти. И как в то же время они страшны, как опасны для общества, какой бедой может обернуться наше благодушие, наша терпимость, неумение вовремя распознать их личину, подленький страх перед их дутым авторитетом, «благоразумие», отлитое в чеканную формулу мещанской морали: «лучше не связываться», в простодушный вопрос, который так любят задавать желающие, естественно, только добра: «зачем стараться, вам что — больше всех надо?», позиция — «моя хата с краю».

Именно об этом — честный, мужественный, горький и очень оптимистичный фильм «Допрос», а вовсе не о том, как один растяпа из-за ложно понятого товарищества чуть было не взял вину на себя, но вовремя спохватился и выдал всю шайку. Вовсе не о том, как следователь ловко «расколол» своего подследственного, нашел к нему ключик, нащупал слабину, нанес неотразимо меткий удар, опровергнув унылые прогнозы коллег. Нет, не об этом. Он — о том, что правда не может не победить, что сильные не всесильны, что никому у нас не удастся растоптать законы, попортить мораль, присвоить себе народное достояние. Что расчеты преступных лакеев на мощь своих покровителей и преступных хозяев — на покорность лакеев обречены, ибо нет никого, кто мог бы поставить себя в нашем обществе выше морали и выше закона.

Стремясь вызвать ненависть к этой шайке преступников, авторы фильма наделяют их, пожалуй, чрезмерным набором пороков. Разве мало того, что щупальца мафии проникли в разные сферы производства, снабжения, сбыта, что кучка пройдох наживается на экономических трудностях, присваивая себе часть национального дохода, на глазах у всех прокучивая свои барыши и бахвалясь неуязвимостью? Мало?! Неужели этого еще недостаточно, чтобы вызвать нужную реакцию зала, чтобы зритель страстно хотел поражения преступников и с волнением следил за исходом битвы?

Авторы, как видно, считают, что недостаточно. По существующим стереотипам так называемые хозяйственные преступления не «кинематографичны»: цифры, ведомости, накладные — скучно... Вот если преступление замешено на крови, если есть труп!.. Тогда — совсем другое дело. Тогда — интерес обеспечен, тогда — ставка беспроигрышна: ненавистью к убийце восплает любой. И в угоду стереотипу жесткий, жестокий, поистине кровотокающий сюжет, лишенный малейшей банальности, «обогащается» банальной деталью: неведомый нам Салимов, один из главных хищников в этом зверинце, оказывается еще и растлителем несовершеннолетней, которую он предварительно напоил, доведя до беспомощного состояния. Более того, жертва, отрезвев и поняв, что над ней надругались, выбросилась с девятого этажа. И даже не исключено, что кем-то была выброшена — есть в фильме прямой намек и на это...

Что ж, возможно. Очень возможно. В каком-то деле так, наверно, и было. Вспоминаю процессы, в которых мне самому привелось когда-то участвовать: взяточник, попутно пробавлялся еще сбытом наркотиков; расхититель злостно уклонялся от уплаты алиментов; лихач, сбивший насмерть двух пешеходов, в свободное от служебных хлопот время содержал небольшой притончик разврата. Вообще нет таких неожиданных сочетаний и чудовищных клубков человеческой низости, которых нельзя было бы найти, хорошенько



порывшись в судебных архивах. Значит ли это, что всем им место в рамках одной картины?

Спору нет, те подонки, над разоблачением которых трудится следователь Сейфи, не остановились бы ни перед каким злодеянием, ибо лишены нравственных тормозов. Они лишены не только всякой порядочности, они лишены совести и сострадания, ибо обуреваемы самыми низменными, самыми эгоистичными и порочными чувствами.

Но история растления и загадочной смерти шестнадцатилетней Руты Балодис заняла в фильме непропорционально большое место. Разве были бы менее страшны Салимов и его шайка, если бы в их «активе» не было этой смерти, если бы на их счету остались «всего навсего» миллионы украденных у народа рублей, растление не тела, а душ, покушение на идейные и нравственные ценно-

сти, добытые нашим народом в труднейшей борьбе и слишком дорогой ценой? Разве этот мерзкий штрих добавляет что-то принципиально новое к социальной характеристике Салимова и его банды, к той проблеме, которую фильм так честно ставит и так честно решает?

«Допрос».
Мурад — Г. Мамедов

сти, добытые нашим народом в труднейшей борьбе и слишком дорогой ценой? Разве этот мерзкий штрих добавляет что-то принципиально новое к социальной характеристике Салимова и его банды, к той проблеме, которую фильм так честно ставит и так честно решает?

К тому же тут сразу возникают вопросы, которые я не могу не задать. Почему дело о растлении и доведении до самоубийства ведет следователь ОБХСС? Даже если оно объединено с делом о хищении и взяточничестве (что само по себе большая натяжка), все равно вопрос остается открытым. Неужели изнасилование и смерть Руты не повлекли за собой сразу же никакого рассле-

дования? Неужели Сейфи «вышел» на этот факт только по ходу «своего» следствия — в связи с раскрытием подпольного цеха? Или его коллега из рижской прокуратуры следствие все же провел? Нет? Это просто немыслимо. Да? Тогда что же он установил? Ведь с того дня, как погибла Рута, прошло не меньше, чем четырнадцать месяцев. Известны обстоятельства, непосредственно предшествовавшие драме. Есть важнейшие свидетели: подруга Руты, Лебединский. Известно место действия: гостиница «Рига» — там она была в подозрительной компании каких-то бакинцев, там ее напоили. И выходит, ни к какому итогу то, рижское, следствие не привело?

Вопросы кажутся мелочными, узкопрофессиональными. Они похожи на придирки, на издержки все еще не изжитой ведомственной критики, от которой порой так страдает искусство. Но, право же, в данном случае это не так: за «мелочными» вопросами стоят другие, отнюдь не мелкие и имеющие прямое отношение к развитию сюжета. Весь он построен на том, что Мурад не желает выдать главных преступников, а следователь ищет «ход», который позволил бы это упорство сломить. Даст Мурад правдивые показания — раскроется не только история с Руткой, подозрения в отношении Салимова, Алмазова и их компании подтвердятся, появится основание для их ареста, для обыска, для привлечения к ответственности. Не даст — следствие закончится в положенный срок, преступники останутся безнаказанными, а лицо подставное — попавший в сети акул Мурад — расквитается за всех.

Но может ли судьба дела — такого дела! — зависеть от показаний Мурада? Сколь бы ни было велико значение признания обвиняемого, сколь бы ни была важна роль его уличающих показаний — погоды они, как говорится, не делают. Есть такие показания — этого еще недостаточно, чтобы кого-то осудить (в том числе и самого «чистосердечно рассказавшегося»). Нет — это отнюдь не значит, что преступники уйдут от ответа.

А ведь ушли бы... Не «сдайся» Мурад де-

вятого октября, того же девятого (последний день срока следствия!) Сейфи подвел бы под делом черту. И остались бы на свободе виновные в гибели Руты, остались бы в своих креслах вельможные взяточники, подпольные миллионеры, хозяева могучего нелегального цеха. И продолжали бы, как ни в чем не бывало — пусть не в цехе галантерейном, а трикотажном или пошивочном, — творить свои злодеяния. Продолжали бы — в фильме. Не в жизни.

Потому что в жизни у следствия давным-давно были бы какие-то иные улики против всей этой публики. Потому что зависеть только от каприза Мурада оно не могло. А если зависело — значит, было проведено плохо. Но плохо оно проведено не было — ведь мы уже знаем, какой отличный юрист этот самый Сейфи. Как он упорен, настойчив, неутомим. Как точен в оценках, проницателен и логичен. Не мог же он за месяцы следствия остаться лишь с тем, с чего начал, — с показаниями Мурада.

И такой еще вопрос: правомерен ли прием, с помощью которого Сейфи добился от Мурада столь нужных следствию показаний? Прием этот действительно необычный: зная, как любит Мурад свою жену, следователь показывает ему неизвестно кем и когда сделанные фотографии, на которых Аян запечатлена с одним из тех, кого Мурад выгораживает. Фотографии, ничего определенно не говорящие. Ни о каких особых отношениях не свидетельствующие. Но ведь — Мурад это знает точно! — Аян с ним была лишь едва знакома! Значит, она...

Вот тогда-то Мурад сдается. Тогда-то и начинает говорить — все-все... Сейфи включает магнитофон. Крутится лента, фиксируя показания, которые перевернут дело. Крутится лента. Слушают голос Мурада начальники следователя Сейфи — Эльмар, генерал. «Другой возможности установить истину не было», — оправдывается Сейфи. «Спасибо тебе за это никто не скажет», — возражает Эльмар. «Я выполнял служебный долг», — упрямо гнет свое Сейфи. «Одновременно нарушая его», — уточняет генерал.



«Допрос».
Аян — Е. Смирнова

По правде сказать, я не знаю, какой служебный долг Сейфи тут нарушил. Раскрыл оперативные снимки? Оказал на подследственного психологический нажим? Закону вроде бы все это не противоречит. Да и этике, думаю, тоже. Этика следователя запрещает ему лгать, шантажировать, угрожать, давать заведомо нереальные обещания, интриговать, подтасовывать факты. Но если фотографии подлинные и ничью интимную тайну не раскрывают, что неэтичного в поступке Сейфи?

Но зритель ничего этого не знает и не узнает. Приведенный мною диалог завершения не имеет. Правомерно поступил Сейфи или нет? Чистыми руками, безупречно раскрыто дело или при помощи запрещенного приема? Законно борется следователь с беззаконием или позволяет себе непозволительные «вольности»?

Вопросы остаются без ответов. И получается, что Сейфи все-таки что-то нарушил. Но в интересах дела нарушением этим можно и пренебречь.

Какой опасный тезис! Какая нравственная проблема, общественное значение которой огромно, провисла, не имея железной опоры! Надо ли говорить, что за нею стоит: «цель оправдывает средства»; «целесообразность выше закона». И так далее: лучше не продолжать.

Говорю это авторам фильма совсем не в упрек. Конечно, точность юридических реалий, безупречность правовых позиций в фильме такого рода обязательны. Но в данном случае, как это ни странно, небольшие сбои

в общем-то не мешают. Они как бы не в фокусе. Детали — точные или неточные — кажутся несущественными. Их не замечаешь. А заметив — не придаешь им значения. Ведь даже история с гибелью Руты, несмотря на ту роль, которая ей отведена в фильме, не так уж волнует: в конце-то концов, не все ли равно, кто там из них растлитель и кто убийца — неизвестный нам Салимов, столь же неизвестный Лебединский или еще какой-нибудь икс.

Потому что фильм этот — о проблемах, далеко выходящих за рамки частного случая. И за рамки частных вопросов, тем более юридических. Как мало какой другой, он предполагает наше соавторство. Рассчитывает на личный опыт зрителя, на его наблюдательность, на ассоциативность его мышления, на умение сопоставить увиденное на экране с увиденным в жизни. Любую правовую неточность в этом фильме зритель простит. Не простит неточность фактическую, не простит фальшь, недостоверность, стремление срезать углы, приглушить, сгладить, подсластить.

Но точен, честен и прям разговор, который ведут авторы. Разговор — не только ничего не срезающий, но нарочито обостренный, до боли душевной обостряющий тему. Разговор, проникнутый верой в неодолимость добра, в реальное торжество принципов, на которых строится и живет наше общество, в силу закона, выражающего интересы всего народа. И в действенность закрепленной Конституцией важнейшей юридической нормы: все — без малейшего исключения — равны перед законом и перед судом.

Для воплощения общественно важной темы режиссер нашел точное стилевое решение. Сняв черно-белую ленту, он добился отнюдь не только изобразительного, но и смыслового эффекта. Обнаженно четки его позиции, резко полярны — в лучших традициях художественной публицистики — образы его героев. Почти никаких нюансов, полутонов. Белое есть белое. Черное остается черным. В картине психологической или лирической это показалось бы упрощенным и плоским. В страстном же публицистическом фильме

предстает как естественное проявление нравственного максимализма.

Фильм «Допрос» еще раз показал, что нет таких тем, которые были бы «противопоказаны» кинематографу с его массовостью и высокой степенью художественного обобщения. Гласность, которая все больше и больше становится непреложным правилом нашей жизни, универсальна: она столь же необходима газете, журналу и книге, сколь театру и кино. Смело вскрывая недостатки, говоря о них вслух решительно и нелестно, мы становимся не слабее, а сильнее. Правда, сказанная веско и страстно, не деморализует, а мобилизует, привлекая широкое общественное внимание к нерешенным проблемам и убеждая в неотвратимости торжества социалистической демократии.

Ибо только те проблемы, о которых говорится открыто — с гражданских, партийных, позитивных позиций, — можно решить.

Н. Дзюбинская

Фабула или стиль?

«СЮДА НЕ ЗАЛЕТАЛИ ЧАЙКИ» (по повести В. Астафьева «Перевал»). Сценарий Б. Мансурова, Э. Тропинина. Постановка Б. Мансурова. Оператор Г. Абрамян. Художник А. Лебедев. Композитор А. Луначарский. Звукооператор В. Алексеева. «Мосфильм», 1978.

«ТАЕЖНАЯ ПОВЕСТЬ» (по мотивам повествования В. Астафьева «Царь-рыба»). Сценарий А. Шульгиной. Постановка В. Фетина. Оператор Е. Шапиро. Художник В. Юркевич. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Л. Шумячер. «Ленфильм», 1979.

Проблема соотношения киножанра с жанром литературным всегда была и остается одной из интереснейших и плодотворных. Причем эта проблема заявила о себе парадоксально быстро, почти одновременно с появлением самого объекта исследования, как бы параллельно са-



тому факту кино. Серьезнейшие литературоведы, изучавшие стиль, фактуру, архитектуру непосредственно литературного текста (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум), вдруг неожиданно много внимания уделяют этому новому виду искусства, к тому времени как бы не завоевавшему еще права на столь профессиональное и глубокое толкование. Тем не менее уже в первые десятилетия века именно литературоведами (скажем, тем же Ю. Тыняновым в его заметках и работах о кино) были введены новые и по сути несхожие со своими литературными парами категории: понятия кинопространства и киновремени. (Кстати, киноведение и ныне пользуется этими же понятиями; предмет разговора то и

«Сюда не залетали чайки».
Гаврила — А. Быстров.
Азарий — И. Савкин.
Илька — Миша Егоров.
Дядя Роман — П. Кадочников

дело меняется, но изначальное существо дела остается тем же.)

Несколько шагов в сторону так называемой истории вопроса: Тынянов пишет, что как раз за счет усвоения таких строго кинематографических понятий, как кинопространство и киновремя, на экране достигается максимальный эффект — эмоциональный, эстетический, нравственный и так далее; то есть всякий художественный максимум достигается в кинематографе за счет сценически «смещенного»

пространства и как бы «вынутого» времени. Уже в самом начале разработки кинотеории литературоведы в один голос заявили о принципиально новом подходе киноискусства к материалу, об изначально несхожей со словесным искусством точке зрения. Возникло понятие о двух разнонаправленных художнических мирах, призванных служить одному и тому же, но «служащих» условно, каждый на свой собственный лад.

Не уходя глубоко в строго теоретические построения, сразу же обобщим: почти с самого момента рождения кино кинокадр стали рассматривать как аналогичный, но не адекватный заместитель слова, как его эквивалент. Едва ли не вся кинотеория берет начало отсюда, теория экранизации — в том числе.

Словесному искусству не подвластно зримое видение предмета, события или судьбы, это видение замещается сугубо личностными представлениями читающего; причем в своих представлениях читатель, как правило, не солидарен с какой-либо группой людей. В этом можно усмотреть, условно говоря, некий изъян словесного искусства, компенсировать который могут «показывающие жанры» и среди них, в первую очередь, кино. Работа над экранизацией классических текстов часто ведется как раз на такой теоретической платформе. Задача режиссера в данном случае сводится к тому, чтобы максимально «почувствовать» прозаический текст и по возможности совпасть с представлениями и ожиданиями большинства читающих, что является задачей необычайной сложности да, впрочем, и малой необходимости.

Ведь это не единственный путь, если помнить о том, что кадр — не адекватный заместитель слова, но его эквивалент. И вот какой парадоксальный происходит процесс: фильмы, а в равной степени и спектакли, то есть всякая работа над текстом, за принцип которой принято безоговорочное следование фабуле, детально точное воспроизведение действия либо диалога и только, оказываются бесспорными, но наименее интересными и профессиональными, и в этом их минус. Сказанное относится еще в большей степени к инсценируемой про-

зе, которая занимает в сценических и экранных жанрах сегодня одно из первых мест.

Почему именно к прозе?

Стиль художественного текста, создаваемая им особая атмосфера берут свое начало в тех глубинах фактуры вещи, которые связаны с личностью автора, с его индивидуальным и автономным личностным миром. Условно говоря, атмосфера текста строится на основе того, что собственно не будет да и не может быть «произнесено» с экрана, что невозможно использовать как фабулообразующий элемент. При этом в процессе экранизации нет ничего легче, чем вывести за скобки решающий момент прозаического текста — стиль, а между тем наиболее удачные экранизации возникают как раз в тех случаях, когда кино осваивает собственно «прозу» литературного материала, а не его фабулу. Иными словами, когда одной из главных целей экранизации становится стиль писателя, а может быть, и стиль целого литературного направления... Ведь «тон» задает все-таки проза, именно она и есть изначальный факт, в этом все дело.

Тут могут вовремя и вполне закономерно спросить: а что это за стиль, который так упорно и настойчиво ставится во главу угла, что это за «проза», заключенная еще и в кавычки? Да и какое все это имеет отношение к кино, у которого свои законы да и своя, по сути, цель? Теоретически мы разграничиваем фабулу и стиль: вот он стиль, вот она фабула! В работе же всякий серьезный художник прекрасно знает: стиль — это не только стилистика вещи, не только внутренний ритм, динамика, но и авторская позиция по отношению к материалу, но и строго определенная этика.

Интересно, что внимание кинематографистов привлекло одно из своеобразных и довольно неожиданных явлений сегодняшней русской прозы — проза В. Астафьева.

Кинематограф хочет довериться прозе. Параллельно с событийным детективом и бытовыми киноповестями существует ведь и кино созерцательное, «интеллектуальное» что ли, оперирующее собственно кинематографическим временем, разворачивающее пространство на



экране в зависимости от собственной точки зрения.

Проза Астафьева отвечает всему этому, хотя... Тут придется остановиться, чтобы ответить на вопрос: что, собственно, это за явление — «проза Астафьева»? Иными словами, какой материал дает она кинематографу, какой дает, какой могла бы дать, а если говорить строже, что должна была дать проза кинематографу?

Для сегодняшнего литературного процесса в целом проза В. Астафьева есть уже бесспорное явление; Астафьев уже не просто фамилия, он уже «имя». И в этом плане положение астафьевской прозы относительно кинематографа сходно с положением прозы классической: открытие и апробация ее уже состоялись. Несколько забегая вперед, надо

«Сюда не залетали чайки».
Дерикун — А. Торхов,
Сковородников — Л. Полохов,
Илька — Миша Егоров,
Трифон — Р. Воскресенский

признать: работать тут было с чем. «Проза» тут есть.

В свое время В. Шкловский разделил сюжет на сюжет, как разворачивание, и сюжет, эксцентричный по отношению к фабуле. Эти строго литературоведческие термины имеют самое прямое отношение и к прозе Астафьева, и, главное, к кинематографу. Проза Виктора Астафьева как бы нарочито бесфабульная. Это не означает полного отсутствия фабулы, то есть событийного ряда, но используемый Астафьевым метод логических связей таков, что важно не само событие, а скорее атмосфера

событий. Собственно, эта бесфабульность и обращает на себя внимание и закрепляется в сознании как чисто «астафьевская». Астафьев не бытописатель и не фактограф; вернее, он не только бытописатель и — употребим до конца сей оборот — не столько. Он-то как раз и создает в тексте некую атмосферу, этот самый «дух», который и делает прозу «прозой». И вполне закономерно, что эта проза претендует на свое «стилистическое» кинотолкование — не просто фабульное. Если по отношению к раннему Астафьеву (рассказ «Перевал») еще могут быть так называемые разночтения, ибо там, строго говоря, Астафьев еще не окончательно сложившийся, то с «Царь-рыбой» иное: тут его особая прозаическая манера несомненна.

Экранизируя Астафьева, надо, помимо фабулы, иметь в виду и «манеру» Астафьева, создавать некую киновариацию на основе стилистических атрибутов астафьевской прозы. Как? Это вопрос вопросов. Но дело несомненно в этом.

Тынянов в свое время призывал к отделению кинематографа от литературы. Самый сюжет, то есть основа фильма, складывается, по его мысли, из взаимодействия стиля и фабулы, причем стиля в первую очередь! Да и как, скажем, можно отбросить его, работая над классической прозой?

Недавно на страницах журнала «Вопросы литературы» критик Л. Аннинский в статье об экранных воплощениях толстовской прозы вот каким образом поставил вопрос: что есть на экране проза Толстого и возможно ли вообще адекватное ее воспроизведение экранными средствами? Нет, невозможно, считает критик, ибо кино гениально лишь тогда, когда оно «исчерпывает предмет»; что же может быть «безумнее», чем исчерпать всего Толстого!.. Как «исчерпать» стиль толстовской прозы? Своего рода загадка, хоть и отгадка, как говорится, не так далеко спрятана. Дело тут как раз в том самом незримом поле, заряженном, условно, толстовскими посылами; и коль уж говорить о Толстом, то главный, по мысли К. Кедрова, сюжет его прозы есть как раз незримый и невидимый «уход», который и сверша-

ется-то к тому же в душе. Как это снимать?.. А снимать надо именно это. Вопрос упирается в талант режиссера, именно в литературоведческий, если хотите, талант!

Эти размышления ложатся и в русло разговора об экранизации астафьевской прозы.

Прежде чем говорить о фильмах — посмотрим, из чего выходит, в чем состоит стиль прозы Астафьева? Что тут надо было экранизировать? Здесь немаловажную роль играет то, что Астафьев — писатель очень русский по стилю и, что называется, по образу мышления. Его проза — в русле традиций литературы XIX века, и традиции эти внутренне им прочувствованы. Астафьев оперирует добром как жизненной категорией не нарочито, естественно, доброта дана его героям как бы изначально. Возьмите любую его вещь: она, если можно так сказать, установочно добра, тут герои не приходят к добру, доброта уже есть; доброта определяет самый стиль прозы. Каким образом? Та самая доброта-нравственность, которая так серьезно прозвучала в русской литературе прошлого столетия, ныне придает прозе Астафьева некий особый оттенок, причисляет ее к так называемой «деревенской» прозе. Причем многие вещи Астафьева написаны от первого лица, от лица самого Астафьева, либо — и это чаще — от лица его как бы «заместителя», строго нравственного заместителя, с которым автор во всем солидарен. Прозанк, присутствующий в тексте опосредованно, не часто поведет повествование от первого лица; он, разумеется, выявит себя в тексте, но сделает это как бы через свою же собственную антитезу, может быть, через словесную вязь и другое, но при этом не «раскроет» себя. У Астафьева, напротив, его авторская позиция, авторское «я» нарочито незавуалированы, разговор ведется напрямую. А разве это не стиль? Можно даже вот как определить эту черту астафьевской прозы: доброта и «добрые люди» в ней как бы «стилистически» необходимы. Это, по мысли Бахтина, и есть та самая индивидуализация текста, проекция авторского «я», которая и соотносится с правдой, добром, красотой. Тут именно этике принадлежит ведущая роль.



Илька, маленький герой рассказа «Перевал», то и дело говорит: «Что ж вы, люди добрые» или: «Прощайте, люди добрые!» В этом нет юродства, нет ни малейшего нажима, это говорится бесхитростно, как бы нейтрально.

И забегая вперед, скажем, что режиссеру Б. Мансурову в фильме «Сюда не залетали чайки» удалось найти эквивалент этой этике добра, доброты.

Охотник Аким (из «Царь-рыбы») тоже добр, а доброта, следуя традиции русского фольклора, всегда оказывалась облаченной в некую странную форму; скажем, добрым был Иван-дурак.

И Аким странный, и Аким «придурковат», и говорит-то он «странно». Опять-таки — как это вынести за скобки?

«Таяжная повесть».
Эля — С. Смехнова-Благоевич,
Аким — М. Кононов

Или такой существенный вопрос: чистого, неопосредованного диалога в астафьевской прозе, особенно в прозе последнего времени, почти что нет, есть как бы невыявленный диалог. Надо его произносить или нет? Не всякое слово есть «потенциальный» поступок, не всякое слово в прозаическом тексте надо произносить. Сон Ильки у Астафьева (ему снится утонувшая в реке мать): здесь ни одно слово, ни один жест не буквальные, не событийные; точка отсчета здесь та, что это сон.

Вот как дан этот сон в фильме Б. Мансурова: Илька глядит на реку, засыпает: идет по реке мать, причем идет — не тонет. Кажется,

не ах как ново, кинематографические сны уже стали общим местом. Но режиссер точно ощутил, что именно река, согласно традиции Древней Руси и вообще некой русской фольклорной традиции (река Каяла), разграничивающая живое и мертвое, — это как раз «в манере» Астафьева, это его стиль!..

Особая роль крупного плана в кино уже была в свое время отмечена Тыняновым: крупный план в кино играет, как правило, роль эпитета либо глагола. Хотя Тынянов работал на материале немого кино, но его наблюдения не утратили своей актуальности и сегодня. Правда, крупный план стал нести еще и некую сугубо эмоциональную нагрузку, он используется для ассоциативной связи кадров, словом, становится едва ли не доминантой всей системы монтажа. Все, что в прозе недосказано, недоговорено, что передано через отточие, то отдается в кино чаще всего как раз крупному плану. Или: крупный план и выявляет как раз то, что относится строго к стилю, не к фабуле! Поэтому он и остается до сих пор одним из параметров именно кинопространства и киновремени. Другое дело, как и когда им пользоваться...

В экранизациях астафьевской прозы этот прием использован. Тут крупный план играет и роль глагола и роль эпитета.

Но вспомним, что монтаж — не набор средств, а система средств; это заданный ритм, тональность, цвет и свет.

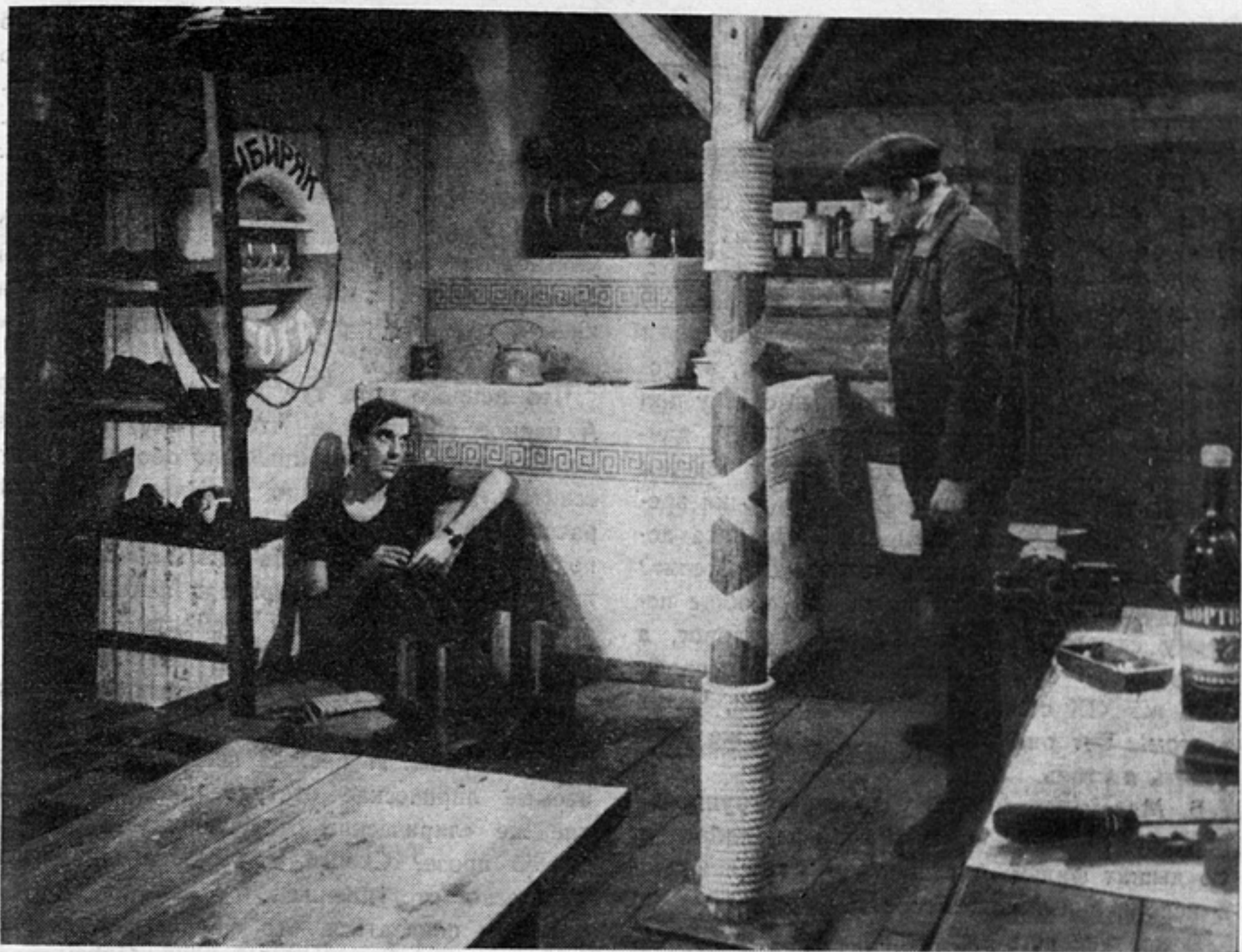
Не забудем и просто зрителя, который придет в кинотеатр и будет смотреть фильм, скажем, «Таежную повесть». Представим, что этот самый зритель не знает прозы Астафьева: он видит еще один фильм из жизни таежных охотников. Режиссер В. Фетин подробно снимает таежный быт — получается житейская история, чуть романтическая, чуть экзотичная: дело-то происходит в тайге, среди снегов; милая девушка, славный и добрый охотник, установочно романтическая ситуация... Героиню привел в эту глухомань геолог Гога Герцев (Е. Киндинов), «сильный человек», по-зер и себялюбек. Он погибает в тайге, а горожанка Эля (С. Смехнова-Благоевич) умерла бы одна в зимовье, не найди ее там случайно

Аким; Аким помогает ей поправиться — делает, как и должно быть по этике Астафьева, добро. Долгое время они живут в зимовье, трудности, испытания сближают их, так что обоим однажды показалось, что они полюбили друг друга, но... потом за девушкой прилетает вертолет, она улетает в Красноярск, оттуда домой в Москву. Остается Аким, глядит вслед улетевшей Эле; что-то недосказано, надо бы сказать, да не вернуть...

Это фабула, если вы помните, одной из глав «Царь-рыбы» — главы «Сон о белых горах». Встает вопрос: надо ли было из всего повествования вынимать один сюжет, тем самым как бы замыкая его, делая самостоятельным рассказом? Ведь у Астафьева «Сон о белых горах» есть лишь одна канва во всем полотне, не замкнутая система (тогда бы ей пришлось претендовать еще и на строгую композиционную завершенность), а, напротив, система открытая, как бы разомкнутая цепь всего повествования. (Всякий текст, писал Бахтин, всегда еще и контекст...) С этим надо было считаться, ибо стилистическая манера этой вещи строго выявлена. В данном случае перед В. Фетиним стояла куда более сложная и серьезная задача, нежели перед Б. Мансуровым, который имел дело с одним из ранних произведений писателя, где его стиль не бросался в глаза.

«Царь-рыба» — это еще и бездна пространства, раздвигающая тайгу, это и опять-таки русское, как бы застывшее в северных краях, чувство особой благотворной печали. Это еще и некое «берендеево царство» природы, где все живет, имеет душу, где всему поется гимн любви. Это, наконец, и сама Царь-рыба — и чисто астафьевское: «Иди, рыба, иди! Я про тебя никому не скажу...» Или: «Так было. Так есть. Так будет. Всему час и время всякой вещи под небом. Время рожать и время умирать; время насаждать и время вырывать насаженное...» Вот философия, которую Виктор Астафьев принимает и, должно быть, не ради «красного словца». Тут уже позади определенный писательский и нравственный опыт...

Режиссер, видимо, искал стилистический эк-



«Таджикская повесть».
Герцев — Е. Киндинов,
Аким — М. Кононов

вивалент прозы. Отсюда замедленный ритм киноповествования, паузы, долгое молчание героев в кадре. Но сути того, что происходит на экране, это не меняет. А происходит все-таки житейская история на экзотическом фоне. (Не потому ли фильм при этом смотрится?) «Сюжет как развертывание» всегда находит своего зрителя. И дело не только в «завлекательной» фабуле. Фильм во многом «держит» М. Кононов, сыгравший Акима. Его знакомая нам актерская интонация удачно совпала с астафьевской.

Актер в фильме почти всегда подчинен режиссеру, и если режиссер решает снимать фабулу, то так тому и быть. Но иногда актер выходит из-под режиссерского диктата, причем порой сам того не ведая. Особый психофизический склад личности актера, акцентирован-

ный экраном, может стать стилевым фактором фильма, причем фактором чисто кинематографическим.

Время действия фильма по рассказу «Перевал» — «Сюда не залетали чайки» — середина 30-х годов. И сразу же остановимся: это первое, что, на наш взгляд, должно было натолкнуть режиссера на определенную точку зрения, ибо это не просто прихоть автора — временной отход назад, в 30-е годы. В одной из рецензий было высказано мнение, причем удачное, что над всеми героями фильма уже витает грядущая трагедия, трагедия предстоящих народу ратных испытаний, которые обру-

шатся на изначальную доброту и гармонию их душевного мира. Это так, но, думаю, возникло-то само ощущение скорее от прозы, меньше — от фильма.

Артель сплавщиков гонит по сибирской реке Мане лес, снова — трудности, борьба со стихией. Мальчика Ильку, сбежавшего из дома от мачехи и отца, сплавщики берут на плот, и он плывет таким образом вниз по реке — к дедушке и бабушке... И тут Астафьев верен себе, верен той фольклорной традиции, в русле которой он работает. Вспомните сказку про колобок. Важна тут не направленность движения, а самый момент ухода: встал человек и пошел гулять по свету! Ведь и с точки зрения чистой фабулы, разве не близка эта астафьевская вещь, скажем, чеховской «Степи»? Или еще шире: не близка ли она вообще некоему символу бескрайних русских дорог, а через него — всем «дорогам» русской прозы того же XIX столетия? Гоголь в этом, Чехов в этом... Вот она где, традиция; тут же надо искать и стиль.

Б. Мансурову многое удалось: и групповой портрет сплавщиков, и атмосфера добра — ею дышит фильм. А главное — удался Илька в исполнении Миши Егорова.

В картине есть мгновения, когда возникает ощущение как бы прямого попадания режиссера в существо этики писателя. Тем самым и в его стиль, так тесно связанный у В. Астафьева с нравственностью. Б. Мансуров как бы стремится уравновесить стиль и фабулу. И все-таки побеждает фабула. В результате — еще одна киноповесть о детстве: в ней отчетлива проповедь добра, доброты в отношениях между людьми. Это, разумеется, хорошо, но таких фильмов было немало, и возникает вопрос: почему поставлен фильм именно об этом мальчике, об этом детстве? Чем именно этот материал привлек кинематографистов? Да, есть в фильме романтика, есть необычность ситуации, есть красота природы и так далее.

Весь «стиль» прозы за счет пауз не выявить. Да и за счет музыки — тоже. Хотя такая попытка есть. В отношении музыкального оформления звуковое кино несколько не усту-

пило кино немому, хотя, казалось бы, само слово в своем естественном звучании давно стало достоянием экрана. У музыки теперь несколько иная роль: на смену музыке, замещающей самое слово, пришла музыка, заполняющая собой как бы текстовые пустоты.

Вспомним опять Тынянова: мысль о том, что убить кино может ныне кинетофон. Иными словами, звук. И дальше: но ведь вся сила кино в том, что герои не «говорят», а «речь» дана...

Что ценного есть тут для кино звукового? А ценное как раз то, что не все на экране должно быть договоренным, не обо всем надо «сказать», вот это ценно. Получив же в свое распоряжение этот самый кинетофон, кино подчас забывает, что есть еще, помимо звука, жест, взгляд, ракурс, монтаж, наконец. Собственно, это и есть элементы кинопространства.

В фильмах по Астафьеву музыка призвана восполнить едва ли не все стилистические атрибуты прозы. И прежде всего — так называемые лирические отступления. Только какие же «лирические отступления» в астафьевской прозе? Скорее, вся она и есть некое лирическое отступление...

Может показаться, что фильмы, о которых идет речь, — сами по себе, а проблема экранизации — сама по себе. Как она существовала, так и будет существовать. Между тем это не так.

Проза не драматургия, в этом смысле с ней куда как сложнее найти контакт. На то и есть проблема соотношения киножанра и жанра прозаического, на то и существует самый «вопрос», причем открытый вопрос... Фильмы же по Астафьеву совершенно очевидно доказывают, что идет процесс, причем идет он в определенном, думаю, верном направлении. Просчеты на этом пути неизбежны, но их непременно надо замечать, если уж мы хотим, чтобы кино постигало и выявляло свою самоценную природу. Подводя итог, скажем так: сегодня проза Астафьева получила на экране свое фабульное толкование; что же касается толкования стиливого, то вопрос этот пока остается открытым.

О. Павлов

О земле-кормилице

«СЕЯТЕЛЬ ТВОЙ И ХРАНИТЕЛЬ»

Автор сценария Ю. Черниченко. Научный консультант Е. Гайдамака. Режиссер И. Богуславский. Оператор М. Новиков. Текст читает М. Ульянов. Свердловская киностудия, 1978.

Документальный фильм «Сеятель твой и хранитель» начинается со своего рода киноцитаты. По тропинке бежит через пшеничное поле девочка. Колышатся колосья. Не правда ли, не раз мы видели эту девочку — и на полях, и на цветущих лугах, и среди голубого сияния льна... Этаким образом чистоты, единения с природой.

И еще образ, тоже не новый — по степи идет мужчина с ребенком на руках. Наши ассоциации и эмоции тут тоже не отличаются сложностью. Невольно ожидаешь мягкую, лирическую дикторскую заповедь о красоте земли, о ценности хлеба, о благородстве крестьянского труда на ниве. И вдруг неожиданно резкое вступление от автора:

— У вас есть дети? Поговорим о земле. Они растут, и незаметно придет срок неминуемому вопросу смены поколений: — Где моя земля? Что будет меня кормить? А где наследный надел?

И тогда уже последующие кадры — по тому же пшеничному полю идет парень с рюкзаком за плечами... трактор пашет поле... лошади на фоне деревни переходят обмелевшую речку. — не представляются нам некими разобщенными символами, они складываются в осмысленную, прочную цепь житейских образов, вызванных нестандартной авторской мыслью:

— Надел этот везде. В том и суть нашего общественного строя. И что бы доброе, тревожное ни происходило с черноземами, суглинками, подзолами от Балтики до Амура — это происходит с вашим семейным наделом.

...Сколько земли у меня, у вас? Поровну. С седьмого ноября тысяча девятьсот семнадцатого года — поровну у всех. Если точно, то восемьдесят восемь сотых гектара на гражданина СССР. Много это, мало?..

С авторского комментария, с литературной основы я начинаю потому, что в данном случае она главенствует в фильме. Мы имеем дело не с той, к сожалению, весьма частой разновидностью дикторского текста, когда пишется он после съемок, порой с единственной целью — как-то связать эпизоды, наглядно объяснить замысел авторов. Здесь «сначала было слово». Был ясный публицистический замысел, была драматургия. И этому подчинен изобразительный, образный строй ленты.

В таком подходе решающую роль сыграла личность автора сценария. Популярность журнальных выступлений писателя Ю. Черниченко и его книг («Стрелка компаса», «Колос юга», «Русский чернозем», «Ржаной хлеб») стремительно растет. Причем, заметьте: его документальная проза о селе, о проблемах сельского хозяйства чрезвычайно актуальна. Нередко он намного раньше собратьев по перу, занятых той же тематикой, вторгается в самые горячие, спорные проблемы земледелия, экономики, социальной жизни современной деревни. Этот путь далеко не усыпан розами. У Ю. Черниченко хватает оппонентов среди коллег и специалистов сельского хозяйства. Но он верен себе — всегда наступателен, полемичен, эмоционален.

Собственно, это в традициях советской публицистики и особенно того ее направления, которое блистательно представляли В. Овечкин, Е. Дорош, Г. Троепольский, Г. Радов. Многие их вещи в свое время тоже вызвали горячие споры, возражения. Но время все ставит на свои места. И сегодня мы по праву гордимся произведениями этих писателей, как образцом проникновения в народную жизнь, в большие проблемы села, удивляемся дару их социального предвидения. Ныне на ниве сельской публицистики плодотворно трудятся и писатели старшего поколения — А. Иванов, И. Винниченко, М. Синицын, и более молодые, среди которых особенно заметен Ю. Черниченко.

Добрую службу писателю сослужила работа на телевидении.

Начинал Г. Радов. Своими «Рассказами о председателях» он сказал с экрана веское и свежее слово. Представляя друзей по «предсе-

дательскому корпусу», героев своих книг и вновь приобретенных интересных знакомых, Г. Радов вел со зрителем доверительную, умную беседу, которую отличали и гражданский пафос, и глубокое знание дела, и юмор, а главное — бесконечно теплое отношение к земледельцу.

Ю. Черниченко как бы принял эстафету безвременно ушедшего от нас писателя. Но он ни в чем не повторил Г. Радова. У него своя манера — манера полемиста, умелого популяризатора эпохи НТР. Ю. Черниченко помог оживить некогда безликий, беспроблемный «Сельский час», запомнился зрителям целой серией передач о разнообразных, но непременно злободневных проблемах.

Ярким публицистом, обогащенным опытом работы на телевидении, пришел он в документальный кинематограф. По его сценариям было снято несколько полнометражных фильмов. Некоторые (например, «Земледельцы») имели хорошую прессу. И все же что-то от привычного, ершистого Черниченко в них было утрачено. Видимо, ставя перед собой крупномасштабные задачи — рассказать о развитии механизации и химизации сельскохозяйственного производства в стране, о специализации, кооперации, аграрно-промышленной интеграции, автор не считал нужным обременять ленты злободневными вопросами, которые вроде бы мелки на фоне глобальных процессов. И тогда как-то исчезала боевитость, занимательность даже, экран больше становился иллюстративным, нет-нет и появлялся какой-то назидательный, менторский тон в рассуждениях автора.

Фильм «Сеятель твой и хранитель» представляется мне своего рода новым словом Ю. Черниченко в кинодокументалистике. Задача автора кажется не столь уж трудной — рассказать, как сделать земельный надел плодороднее, продуктивнее. Однако в этой мнимой простоте посылка — вся сложность. Потому что ведь задачу такую скорее легче решить средствами научно-популярного кино, в короткой ленте, дабы никого особо не утомить. Любопытно, что студийная аннотация к картине начинается словами: «Фильм посвящен проблемам почвозащитного земледелия в нашей стране». Не прав-

да ли — сразу видишь оживленные лица будущих зрителей: как бы это побыстрее достать билет, посмотреть раньше других, похвастаться перед знакомыми...

Для того, чтобы «почвозащитный» фильм почти час «смотрелся», конечно же, необходимы мастерство и вдохновение, и... смелость авторов взяться за него.

Картина состоит из новелл: «Белый снег в Шортандах», «Так что на первом месте?», «Буду говорить о царе почв», «Здесь столько нужно согреть». Тему каждой из них можно сформулировать в двух-трех словах. Первая новелла — о борьбе с ветровой эрозией, вторая — о борьбе с водной эрозией, третья — о рекультивации земель, четвертая — о мелиорации. Вот ведь снова вроде бы неувлекательно получается...

Однако посмотрим на экран, вслушаемся. «Белый снег в Шортандах». А почему он собственно не должен быть белым? Конечно, должен быть, но какое-то время не был. Его покрывала черным слоем пыль с эрозированных полей. Земледелец пришел сюда четверть века назад с традиционной технологией, со старым отвальным плугом. Он содрал травяной пласт на огромной, открытой сильным ветрам территории, он распылил почву, и ветер поднял ее и понес... Мы видим поистине драматические кадры, снятые в ту пору. Люди идут по улицам целинного поселка, с трудом преодолевая напор ветра, наполненного пылью. Дома едва видны сквозь мрачную завесу. Днем на грузовиках не выключают фары. Поваленные столбы. Земля в поле, растрескавшаяся, кажется, окончательно безжизненная...

Подводя нас к этим кадрам несколькими лаконичными фразами, авторы умело включают в разговор «главного агронома целины», директора института зерна А. И. Бараева:

— Если эрозия начиналась, предположим, на краю поля, то к концу поля в двух шагах ничего не было видно... Пыль забивала дома, проникала в любые щели... Создалось такое впечатление, что это катастрофа, что целина погибла...

Режиссер крупно показывает лица людей. Бараев: «Лица... если посмотреть на них,

«Сеятель твой и хранитель»



страх, безнадежность... ни одной улыбки. Таких они были».

В этом драматическом ключе авторы строят все четыре новеллы. Не всегда с одинаковым, правда, успехом (об этом речь ниже), но уже само по себе стремление говорить о сложных вещах, волнующих многих и многих людей, достоверно, увлеченно — уже это делает честь авторам и заинтересовывает зрителя.

В каждой новелле есть главное действующее лицо — человек творческий, знающий, любящий землю и умело работающий на ней. Человек с твердой жизненной позицией, гражданин. В первой — это А. И. Бараев, ученый, отдавший много сил, энергии, нервов созданию почвозащитной системы земледелия. (Группа ученых, во главе с ним, за эту разработку была удостоена Ленинской премии.) Сегодня он озабочен расширением выпуска противоэрозийной техники: ее еще не хватает, а интересы дела требуют применять ее уже и в тех районах, которые недавно считались благополучными, защищенными от ветровой эрозии. Коллектив Бараева совершенствует самую систему земледелия, выводит новые сорта высокоурожайных, устойчивых к засухе пшениц.

Другой герой — он и моложе, и совсем не знаменит, и вроде бы не имеет прямого отношения к хлебопашеству — гидрогеолог Лебединского горного комбината В. Павленко. Почему взят именно он?

...Глазам нашим представляется просторная ковыльная степь.

— Ямская степь запоядна. Таковыми, пожа-

луй, видели ковыли и сыновья Тараса Бульбы, и дружинники князя Игоря, — звучит с экрана. Наезд кинокамеры — и перед нами завод и карьер.

— И надо же: уникальный участок некошенной степи оказался в соседстве с карьером Курской Магнитки, — энергично вводит нас в курс дела автор.

Да, такова реальная жизненная ситуация: растут наши города, заводы, фабрики, появляются новые карьеры, уменьшая наследный надел. Да и какой в этом вот случае — черноземный! — самый дорогой, тот, о котором словно бы нам, людям сегодняшнего дня, напоминает Василий Докучаев: «Я буду беседовать с вами о царе почв, о главном, основном богатстве России... все ничто в сравнении с ним; нет цифр, какими можно было бы выразить силу и мощь нашего русского чернозема. Он был, есть и будет кормильцем России».

И вот идет по песку гидроотвала молодой, подтянутый человек — гидрогеолог В. Павленко. Пейзаж вокруг сродни лунному. (Эта новелла, по-моему, наиболее интересно снята оператором.) Павленко — человек промышленный, городской, но болит у него душа за землю, где еще на его памяти сеяли пшеницу, где шумели травы и паслись стада.

— ...Такое вот противоречие: нам необходимо добыть руду, необходимо наращивать ее производство, — рассуждает молодой специалист, — но необходимо заботиться и о том, чтобы как можно меньше изымать земель под это производство. Ведь такой отвал еще не скоро, в

принципе, снова возвратится в сельскохозяйственное пользование.

Это уже позиция, это убежденность! Но во что реализуются они на деле? Что смогут противопоставить Павленко и люди, думающие, как он, натиску техники, индустриальному ритму Магнитки? А надо ли что-то противопоставлять, а нет ли иного решения на уровне НТР?

Новелла дает на это ответ. Можно силами той же индустрии возвращать землю сельскому хозяйству: гектар земли для горожан — гектар колхозам и совхозам.

В финале новеллы мы видим Павленко на рекультивированном поле, где вновь растет пшеница. Это поле возродили к жизни рабочие Магнитки, а руководит рекультивацией отныне гидрогеолог Павленко.

Этот мажорный финал был бы, однако, не в духе Ю. Черниченко, звучал бы не в тон всему фильму, далекому от благодушия. Поэтому автор напоминает, показывая нам огромную гору еще не возвращенного сельскому хозяйству чернозема:

— ...Долгов еще много. Ведь эта гора — чернозем. Он выселен, не родит уже пятилетие. Если бы в отвале лежали девять миллионов железной руды, нашлись бы и руки и транспорт. А любая руда — на один раз, чернозем навечно. От умного использования он только богаче.

В фильме знакомимся также с главным агрономом Матвеево-Курганского района Ростовской области В. И. Манченко, учеником Н. И. Вавилова. Он служит своей донской земле тридцать лет и три года. И у него тоже свои проблемы, своя боль, свой путь врача-лечения больной земли. Он покажет нам заросшую реку и с грустью напомним:

— Вот здесь остатки еще есть петровской пристани, где Петр I со своими кораблями приходил за пшеницей, за лесом для строительства флотилии Азовской. В таганрогском кругу это его, собственно, основа. А сейчас здесь нет воды совершенно.

И объяснит главную причину: русла некогда полноводных рек заносит земля, смытая со склонов, принесенная из оврагов водой. Вод-

ная эрозия грабительно обедняет пашню и хоронит добычу свою в реках и озерах.

Побываем мы и в Нечерноземье, в гостях у председателя колхоза «Кушалино» под Калининским — Н. А. Батурина. Ему вроде бы полегче, нежели другим героям фильма. Ему не врачевать землю надо, не воссоздавать из праха — улучшать. Но кто сказал, что это просто? Что за этим не стоят социально-экономические и нравственные коллизии?

Земля в сердце России! Сколько всего выпало на ее долю, сколько невосполнимых потерь, сколько тягот принесла война! Да и потом долгое время не могла дать страна нечерноземному селу всего, что ему было необходимо — техники, удобрений, стройматериалов. Теперь может. Пусть и не сполна, как хотелось бы хозяйственнику, крестьянину, но очень многое может. Батурин знает это на собственном опыте.

Весь вопрос для него, как распорядиться средствами и открывшимися возможностями. Главное, считает он, делать больше вложений в землю. Она оплатит сторицей. В этом мнении он, собственно, не одинок. Так считают многие хозяйственники Нечерноземья. Без мелиорации они не видят прогресса в земледелии. Однако поступают по-разному. Тут, может быть, менее острая, чем в других новеллах, ситуация, но довольно сложная. Дело в том, что в Нечерноземье мелиорация сегодня носит несколько однобокий характер. Широким фронтом ведется наступление на болота. Осушаются огромные массивы. Казалось бы, разумно — хозяйства получают дополнительную пашню, увеличивают тем самым земельный надел. Однако стоит это дорого. А раз дорого, то это выгодно мелнораторам: большой объем работ, возможность использования мощной техники, высокий денежный оборот. А между тем с гораздо меньшими затратами можно добиться не меньшего по крайней мере. В Нечерноземье огромное количество заброшенных, не ухоженных, так называемых старопахотных, земель. Они заросли кустарником, мелкоколесьем, покрылись кочками. Но земли эти хорошие, плодородные, как правило, в прошлом — земли колхозов и совхозов. В силу своего естественного плодородия стали быстро зарастать в годы

войны, а потом не хватало хозяйствам сил привести их в порядок, проще было пахать и обхаживать легкие почвы. Теперь бы самое время заняться теми, старопахотными, они и силу плодородную накопили немалую. Да невыгодно мелиораторам — работы на таком гектаре, по сравнению с гектаром болота, в несколько раз меньше. Выручка не та. Батурину, однако, в этой ситуации удается проявить и дальновидность, и хозяйственность, и настойчивость...

Прямо скажем, фильм ладно скроен, крепко сшит. В четырех новеллах охвачены практически все проблемы отечественного землепользования, повышения плодородия земли, защиты ее от стихии и неразумных действий человека. Зритель побывал в важнейших районах хлебопашества — на целине, в южной степи, на землях черноземных и нечерноземных. И в каждом регионе авторы фильма ввели его в суть коренных вопросов земледелия именно тех мест. И все объединено единой мыслью: земля и гражданственное к ней отношение неразделимы. В этом безусловная удача картины «Сеятель твой и хранитель» как произведения публицистического.

А кинематографического?

Вот тут у меня есть к авторам некоторые претензии. Основной прием, который они используют, это синхронное интервью. (Или несинхронное — голос интервьюируемого за кадром.) Прием, заимствованный у телевидения. Действительно, эффектный — когда человеку, которому отдан экран и одновременно слово, есть, что сказать, и он умеет это сделать. Всем четверым героям новелл фильма «Сеятель твой и хранитель» сказать есть что. А вот как сказать — тут уровень разный.

Философски рассудительный, временами ироничный рассказ академика ВАСХНИЛ А. И. Бараева на фоне драматических кадров стихийных бедствий целины и кадров ее излечения, нового проявления ее недюжинной силы — производит сильное впечатление.

Несколько сбивчивый, порой даже нелогичный монолог гидрогеолога В. Павленко тоже хорошо воспринимается. Человек искренен, доверчив экрану, ну, а некоторые нарушения линии разговора — от того, главным образом,

что герой молод и молодо его дело, которым он занимается совсем недавно, уже горит им, но пока не все в нем знает.

А вот интервью с председателем колхоза Н. Батуриным представляется малоудачным. Все вроде бы правильно говорит Н. Батурин, но проблемы лишь обозначает, не углубляясь ни в одну из них. Самое малопонятное — поведение автора в этой новелле. В предыдущих эпизодах, как я уже отмечал, он активен, зубаст, склонен к философским обобщениям. А тут после многообещающего запева:

— Говорим: Нечерноземье — вторая целина. Но у целины не было памяти. История там часто начиналась впрямь «от колышка». А за этой стеной (соответствующий зрительный ряд. — О. П.) спит Дмитрий Пожарский. Нивы Новгорода кормили рать Невского. Из подмосковного Радонежа вышел Андрей Рублев. В глуши лесов сосновых спит Пушкин. Смоленщина помнит Глинку и Твардовского. И что мы, кто мы такие без этой сердцевины?

Автор наскоро представляет героя: «Батурин, Николай Александрович Батурин... дружим с давней поры», — и не пытается своим публицистическим вмешательством заострить, сделать ярче экранный монолог председателя.

Неудача этой новеллы досадна не сама по себе. Новелла-то последняя и, судя по всему, должна была добавить фильму философского звучания. А в результате, после высокой целинной ноты в начале, глухо прозвучал финал, словно освобожденный от противоречий сегодняшней хозяйственной практики и социальной жизни села. И снята новелла как-то невыразительно (при высоком уровне работы оператора в целом).

Так вот интересно начавшись и упруго раскручиваясь, фильм к концу как бы теряет дыхание. Это особенно обидно в такой хорошей, умной и нужной ленте.

Интерес к сельскохозяйственной тематике у наших людей велик. Но пока кинематограф удовлетворяет его далеко не в полной мере.

А, как говорят авторы фильма «Сеятель твой и хранитель», — дети растут! Им, да и нам, надо все знать о своей земле-кормилице. Картина расскажет о ней немало.

С. Капица,
Л. Николаев

Научный фильм о современном мире

В средние века наука, должно быть, более всего походила на крепость. Величественную, таинственную и недоступную. Высокие стены и башни с бойницами скрывали от стороннего взгляда ее интимную жизнь. Во всем царил порядок, иерархия.

К началу XVII века в крепости стало тесно. Науки переползли через ров. Те, что покрупнее, стали возводить дворцы и замки, обзаводиться службами, мастерскими. А рядом, кто во что горазд, строились ремесленники от науки, всевозможные псевдонауки и начинающие лженауки.

Шло время. Энтузиасты пытались внести некую организованность в это беспорядочное поселение. Однако рост опережал порядок. Улочки, проходы между разнотильными строениями становились все уже, теснее, извилистее. И если с высоты некоторых дворцов, храмов можно было охватить общее состояние больших и малых наук, то внизу путник рисковал заблудиться, пытаясь пройти поселение из конца в конец.

Время от времени то или иное здание сотрясало от внутреннего несогласия накопленных фактов. Устаревший фундамент оседал и рассыпался вместе со всеми флигелями, над-

стройками, и на месте развалин возникало новое строение, более современное, рациональное. Но прежней земли ему было мало, а территории вокруг оказывались занятыми. Следовал дочерний, сыновний раздел, и новые отрасли науки поселялись на окраинах. Связи с родительским древом слабели, а то и вовсе терялись.

И наблюдатели, не надеясь восстановить существовавшую некогда стройность, либо вовсе оставляли эти занятия, либо шли на уступки и ограничивали себя небольшими участками, постепенно все более сужая их — от целого здания какой-нибудь отрасли науки до тесной каморки какого-нибудь направления.

Нынче город науки чудовищно велик. Между его кварталами выросли кварталы промышленности. Целые районы рассекают хозяйственные артерии, по которым плоды познания текут в моря и озера практики.

Для удобства ориентации город разделен на районы отдельных наук. Устроены даже специальные районные смотровые площадки — выставки достижений. Однако истинный смысл их вполне доступен только самим исполнителям, и служители даже соседних домов и районов с трудом, будто иностранцы, понимают друг друга, разговаривая на разных языках.

Что делать — специализация неизбежна. Но если в каждом деле она благо, в каждом человеке — беда. Она противна естеству, гармонии, противна даже тому общему развитию всех людей, без которого немислим как рост культуры в целом, так и науки в частности.

Работая над своим кирпичиком, необходимо видеть и здание в целом, и представлять место этого здания в городе науки, в жизни страны, общества. Это бесспорно. Но как этого достичь?

Первое, конечно, образование.

Оставаясь в рамках нашей метафоры, школу можно вполне уподобить современному метрополитену, поезда которого методично, по хорошо отработанному графику проходят все исторически сложившиеся слои в развитии наук, лишь изредка выскакивая на поверхность современного здания, да и то там, где истории нет вовсе. На последней линии метро-

школы некоторые молодые люди выходят на полюбившихся им станциях: «Физика», «Химия», «Биология»... и уже вузовские эскалаторы, лифты поднимают их до тех площадок специального знания, где сегодня идет работа.

Это устоявшаяся система. Изменить ее трудно, и хотя реформы в образовании стали насущными, масштаб перестроек столь велик, что нельзя рассчитывать на скорое их осуществление.

Поэтому в сложившихся условиях особое значение приобретает большая многоканальная система популяризации и пропаганды науки, включающая в себя и научно-популярное кино.

Насколько успешно справляется оно с теми задачами, которые ставит перед ним время?

Насколько освоили научные кинематографисты карту города науки?

Насколько глубоко измерили течение потоков, приводящих в движение практику?

Как высоко сумели взойти по этажам осмысления пройденного отдельными науками? И как широко смогли охватить многообразие связей науки и общества, науки и культуры, науки и человека?

Чтобы сделать обсуждение конкретным, попробуем прежде подняться над всем городом науки на некоем воздушном шаре собственных представлений и дать...

Вид с высоты

В настоящее время повсеместно признано, что уровень развития науки, ее глубинный творческий потенциал и влияние на культуру во многом определяется той ее частью, которую принято называть фундаментальной наукой, где движущей силой всегда было извечное стремление к познанию, и развитие которой подчинено в первую очередь самой внутренней логике нашего проникновения в картину мира.

Открытие и возникновение новых понятий в фундаментальной науке оказывают глубокое воздействие на науку в целом, на наше мышление, проявляясь затем как в достижениях

техники, нашей материальной жизни, так и, быть может, даже больше, в нашей духовной культуре и мировоззрении. Однако это воздействие происходит не сразу, требуется время, требуется развитая система связей науки с обществом. С другой стороны, сами фундаментальные научные исследования также возможны только при наличии атмосферы интеллектуальных традиций, при наличии институтов и лабораторий, научных школ, нуждающихся и в материальных средствах, и в серьезном внимании со стороны общества.

Естественно, эти исследования ведутся во всех отраслях науки. Но при всей их значимости, они менее всего заметны стороннему наблюдателю. И зачастую ускользают от внимания популяризаторов. Неумение же распознать их и найти для популяризации адекватную художественную форму приводит к определенному перекосу в представлениях. На первый план порой выходят малозначительные, чисто технические решения, поддерживаются отжившие свой век технологические приемы. А серьезные фундаментальные работы, имеющие принципиальное значение для развития мировой науки, из-за прагматической ориентации популяризаторов остаются втуне.

И все-таки в пределах той или иной отрасли, будь то физика твердого тела, или микробиология, или геология, задача компетентного отображения решается добросовестным наблюдателем-популяризатором, хотя и находящимся обычно на небольшой высоте обобщений. Примером тому — серия книг «Эврика», посвященных различным областям знания.

В данной статье нет необходимости и возможности заниматься обзором состояния и успехов отдельных наук. Напротив, представляется целесообразным сделать краткий очерк наиболее крупных систем, которые не укладываются в традиционную научную географию, а пронизывают своими связями и составными частями буквально всю структуру города науки и поэтому видны только с большой высоты. Важно также определить наиболее активные и актуальные конкретные направления исследований, опирающиеся на многие отрасли науки.

Космос. Пространство и время. Состояние, эволюция и происхождение Вселенной и Солнечной системы.

Здесь земная инструментальная наблюдательная оптическая астрономия, радиоастрономия, рентгеновская астрономия, нейтринная астрофизика. Исследования с помощью космических автоматов, целая серия физических экспериментов, проводимых в космосе. Другая сторона космических исследований — исследование самой Земли, ее ресурсов, погоды, океанов, что можно назвать космическим землеведением.

Все эти работы потребовали нового подхода к организации, оснащению и разделению труда ученых, а также нового синтеза, пересмотра, уточнения теоретических построений.

Словом, эта область самых, пожалуй, важных для мировоззрения, для культуры человечества представлений о том большом доме Вселенной, в котором мы живем, о тех масштабах пространства и времени, в которых проходят колоссальные и не очень еще понятные процессы.

Земля. Снова: происхождение, эволюция, нынешнее состояние. На этот раз нашего «малого дома» — планеты.

Здесь земная и космическая геология, океанология, метеорология, сейсмология, строение земли, движение материков, тектоника плит. И хозяйственная деятельность человека.

Исследования целого для овладения деталями его поведения и состава. Глобальный, комплексный подход, имеющий как фундаментальное значение, так и непосредственное приложение к повседневной практике народного хозяйства.

Жизнь. Возникновение жизни на Земле и возможность подобных процессов на других объектах Вселенной. Эволюция живого. Фотосинтез. Мутации. Иммуитет. Законы развития животного и растительного мира.

Человек. Происхождение и эволюция. Наследственность, поведение, резервы. Биология здорового человека. Жизнь в экстремальных условиях (космоса, севера, пустыни). Эволюционная психология и этология. Психология труда и инженерная психология. Малые

группы. Питание и биохимия. Биомеханика. Народонаселение, семья.

Снова комплекс вопросов, рассыпанных в изучении по разным институтам и направлениям и нуждающихся в новом синтезе и новом освещении.

Экология. Комплексная проблема, где вопрос воспитания правильного отношения к среде обитания не менее важен, чем реализация этого отношения.

Кроме обсуждения живой среды, природы, воды, воздуха требуется сюда включить проблемы транспорта, города, жилища.

Все это глобальные комплексы проблем, исследование которых имеет общечеловеческое значение.

Здесь особенно распространены международная научная кооперация, обмен информацией. И тем не менее проблема синтеза полученного знания еще не решена. А ведь именно этого ждет зритель, читатель. Ему трудно разобраться в абсолютных ценностях, ему нужно увидеть явления в масштабе, в сравнениях, в их совокупности...

Непосредственно к вышеперечисленным проблемам примыкает энергетика. Во всех ее аспектах — от способов производства и распределения до глобальных социально-экономических последствий.

Наконец, ряд направлений техники, развивающихся особенно активно. Они влияют на все сферы нашей жизни. И от успехов в этих направлениях во многом зависит жизненный потенциал страны. Установить здесь порядок важности трудно. Но скажем так:

Микроэлектроника, в которой началась подлинная революция и последствия ее трудно предвидеть. Быстрое удешевление вычислительной техники, проникновение ее буквально во все отрасли хозяйства, науки требуют определенной моральной подготовки.

Новые материалы, сверхчистые вещества, материалы с заранее заданными свойствами. Их создание на стыке физики и химии, ведущее к современной технологии и внедрению в самые различные отрасли.

Связь, передача, обработка и хранение информации. Использование

вычислительных машин для первичной обработки. Освобождение от рутинного труда. Создание «искусственного интеллекта».

Экономика и управление в эпоху НТР и интенсивного развития производительных сил.

Образование. Во всех его составляющих. Снизу доверху. Самообразование. Новые методы и так далее.

Взгляд на экран

Теперь попробуем рассмотреть, каким образом эта картина современного состояния науки отражается в научно-популярном кинематографе.

Разумеется, рассмотрение это не может быть исчерпывающим. И хотя мы знакомы со всеми фильмами общего экрана, выпускаемыми научно-популярными студиями страны, в этой статье хотелось бы не столько обсудить отдельные удаchi или неудачи, сколько поговорить об общих тенденциях в сегодняшнем научно-популярном кино, о типичных подходах крещению тех или иных популяризаторских и пропагандистских задач.

Если каждому из названных стратегических направлений противопоставить число фильмов, так или иначе его освещающих, то может показаться, что дело обстоит вполне благополучно. А если распределить это число по этажам соответствующего здания?

Вот, к примеру, космос. Число фильмов о нем сегодня практически равно числу космических стартов. Картин, может быть, даже больше. Однако если исследователи космоса от старта к старту наращивали мощь и результативность, если с каждым новым полетом ученые получали все больше существенно новых представлений о ближнем и дальнем космосе, то кинематограф за двадцать лет мало продвинулся в этой теме. За редким исключением все эти фильмы не поднимаются выше этажа технической и событийной информации. Большинство сделано по схеме: подготовка, испытания, старт и, коротенько, результаты.

Исключение в длинном ряду подобных фильмов — картина «Командировка на орбиту» (сценарий Г. Гречко, В. Капитановского, режиссеры В. Капитановский, Д. Родичев,

«Центрнаучфильм»). Но это не научно-популярный, а обычный документальный фильм, снятый в необычных условиях и выпущенный студией научно-популярных фильмов. И драматургия, и предмет рассказа в нем, и характер комментария — от документального кино. Равно как и в большом телевизионном фильме «Обычный космос». Правда, последний и не претендует называться научно-популярным.

А как обстоит дело с этажами повыше — где идет собственно исследование теми средствами, которые так тщательно отсняты и показаны, где идет осмысление новых данных, где, наконец, еще выше, на основе наблюдений с земных и космических инструментов создается новое представление об окружающем нас космическом пространстве?

Нет ни одного фильма, ни даже попытки его создать. Те большие картины, которые делались к юбилеям космической эры, тоже не вышли за пределы обзора технических свершений. А ведь успехи науки в этой области не менее существенны и перспективны, чем достижения конструкторов и астронавигаторов.

Здесь отчетливо видится большой пробел в работе «Центрнаучфильма», сосредоточившего у себя космическую тематику.

Причем опыт-то у студии есть. И весьма успешный. Такие работы, как «Пространство, Вселенная и человеческая мысль», «Великий парадокс», или фильм «30 000 000 градусов в тени». На этой последней ленте «Центрнаучфильма» следует остановиться особо.

Это рассказ о работе группы астрофизиков Физического института имени П. А. Лебедева АН СССР, отмеченной Государственной премией СССР. Речь идет об открытии механизма возникновения солнечных вспышек, сделанном с помощью съемок короны в рентгеновском излучении. Короткий двадцатиминутный фильм рассказывает о сложной проблеме доходчиво, строго, но очень образно. Однако не просто информируя, а давая развитие мысли от первых гипотез, через противоречия наблюдаемых фактов, собиравшихся в течение двадцати лет. И что существенно — исследование в кинорассказе «заземлено» понятными для каждого зрителя связями с жизнью на Земле.

Опыт авторов этого фильма — сценариста В. Капитановского и режиссера Д. Антонова вполне может быть распространен на создание и более масштабных картин о космосе.

Здесь уместно вспомнить о недавних работах творческого объединения «Экран» — «Объять необъятное», «Живая Вселенная», в которых мы принимали участие. Полнометражные картины посвящены истории развития космологических и космогонических представлений. Это — серьезная попытка решить в первую очередь мировоззренческую задачу, несмотря на некоторые недостатки фильмов. Их можно оправдать ограниченностью средств и времени — картины снимались по смете и графику телевизионного документального фильма. Но главное, не достало тех самых составляющих — опыта, мастерства, традиций, — которыми славится наше кино.

Это были первые такого рода работы телеобъединения «Экран» и режиссера С. Вологодина. И мы надеемся, что со временем научно-популярное телекино приобретет и опыт и мастерство и выработает собственные традиции пропаганды науки на экране.

Другое генеральное направление — целый район нашего города науки — проблемы энергетики. Здесь научное кино пока не сумело объять широты поиска, который ведет наука, отразить масштабы задачи, стоящей перед человечеством. Тот факт, что исследования идут в разных «зданиях»-институтах и на принципиально разных подходах к проблеме, должен быть известен кинематографистам. Однако выбор тем иначе как случайным не назовешь. Более того, скажем, фильм «Огненная спираль» (сценарий А. Вехова, режиссер В. Виноградов, «Центрнаучфильм»), в первой своей части образно и ярко рассказывающий о плазме как таковой, во второй части почему-то сводит все работы только к одному направлению управляемой термоядерной реакции, основанной на использовании энергии лазеров. И это в то время, как наибольшее распространение и признание в мире получил другой способ нагрева и удержания плазмы, разработанный советскими учеными. Его название — «токамак» сейчас произносят по-рус-

ски на всех континентах, как в свое время слово «спутник». А фильма о таком важном открытии нет! Лишь отдельные упоминания в обзорных картинах и в фильме «Ветер Солнца», посвященном жизнеописанию одного из авторов «Токамака», академика Л. А. Арцимовича.

В нашем «городе науки» между колоссальным комплексом исследований космоса всеми доступными землянам средствами и теми, пока лабораторными корпусами, где ведутся исследования плазмы (тоже, кстати, материи космической), расположены, пожалуй, самые крупные ныне инструменты науки — целое семейство разного рода ускорителей, заряженных частиц. Это, если позволительно так сказать, тяжелая артиллерия фундаментальных исследований в физике нашего времени, исследований микрокосмоса вещества, материи. Однако научно-популярное кино подвело черту уже семь лет назад в большой серьезной картине «Киевнаучфильма» «Приближение к истине» (сценарий Ю. Иванова, режиссер В. Пидпальний). Но с тех пор многое изменилось. В этой области недавно получены очень важные результаты по синтезу теорий электрических и ядерных сил. Появилась новая отрасль, в которой сошлись интересы не только физиков, но биологов, химиков, биофизиков, космофизиков, — это синхротронное излучение. Также, кстати, открытие советских ученых, ныне успешно развиваемое многими странами.

Мы понимаем трудности кинематографического воплощения подобных работ ученых. Однако на счету советского научно-популярного кино целый ряд великолепных работ над темами не менее трудными и, казалось, вовсе лишенными выразительных возможностей. Назовем, например, картины В. Чигинского по генной инженерии, биокибернетике.

Подобный разбор согласий и разногласий между современной наукой и ее отражением в кино можно было бы продолжить.

Микроэлектроника и ЭВМ. Как будто бы ЭВМ повезло чрезвычайно. Фильмов много. Однако многие из них устаревают, едва успев выйти на экран. Исключение составляют прекрасные фильмы Б. Загряжского «Компью-

тер и загадка Леонардо» и «Альтернатива». И прежде всего потому, что в них речь идет не о тех или иных конкретных ЭВМ, а о компьютерах вообще, как принципе, направлении; о проблемах более научных, человеческих. Такой подход важен чрезвычайно. Но не исключает и постановки проблемы прогресса и применения самой техники. И в этом смысле микроэлектроника, как направление, еще ждет своего сценариста и режиссера.

Все то, о чем шла речь выше, — более или менее успешное продвижение кино вслед за наукой. Но есть целый ряд проблем, где кино может и должно идти даже не рядом, а впереди науки.

Это проблемы образования, проблемы охраны внешней среды, науки, как части культуры.

Что касается образования, особенно школьного и дошкольного, то несколько лет назад общая озабоченность состоянием дела передавалась кинематографу. В целом ряде фильмов и особенно в очень обратившей на себя внимание картине «Час ученичества» В. Виноградова («Центрнаучфильм») прозвучала не только тревога, но, что важнее, стремление на конкретных примерах, на опыте талантливых, ищущих педагогов обсудить пути необходимого обновления учебного процесса. Однако направление это не получило дальнейшего развития. И уже следующий фильм Виноградова на эту тему стал повтором. Эмоции заменили исследование.

Вообще создается ощущение, что создатели фильмов часто попадают под влияние конкретного эксперимента или личности и словно теряют способность вести исследование с позиций целой проблемы, с точки зрения широкой, государственной. Они как бы боятся подняться над конкретным случаем, найти ему место в общей цепи дела. А без этого публицистика невозможна.

Наиболее показательный пример такого подхода — недавняя картина Э. Дубровского и Ф. Соболева «Держайте, вы талантливы!» («Киевнаучфильм») — о методе изучения иностранного языка.

Нам могут возразить, что фильм делался по иным законам и есть произведение цельное,

эмоциональное, что авторы действовали на чувства, а не на разум. Мы не посягаем на кинематографические достоинства этой ленты, хотя, на наш взгляд, для этой задачи, которую поставили перед собой создатели картины, она чуть не вдвое длиннее необходимого. Речь о другом. Предположим, авторы вас убедили. И вы решили дерзнуть. Что дальше? Где вы сможете удовлетворить вашу дерзость? К кому обратитесь? К А. Петровскому? К Г. Китайгородской? Они заняты наукой — не практикой.

Четыре года назад мы на телевидении делали передачу на ту же тему (к слову, еще до сдачи сценария упомянутого фильма). Но в передаче был автор этого метода — так называемого суггестивного обучения — доктор Г. Лозанов из Болгарии. И было обсуждение проблемы, опиравшееся на материалы, полученные из разных стран, где по методу Лозанова учат в школах и вузах, и не только языкам, но целому ряду других дисциплин.

В том же году в Академии педагогических наук СССР появилась лаборатория по изучению этого метода, им заинтересовался целый ряд организаций... Но практически дело не сдвинулось с места и по сей день. Так что дерзайте, если вы талантливы!

Конечно, метод Лозанова не панацея, но в основе его лежит разумный подход и современное прочтение педагогики творчества. Он нуждается в серьезном научном кинематографическом исследовании.

Совершенно пока не интересовали научное кино проблемы высшего образования. А ведь это один из важнейших вопросов НТР. Он вбирает в себя и качество подготовки специалистов, которым предстоит руководить производством, и воспитание творческого отношения к делу, активного участия в технологических перестройках, и быстрое внедрение научных разработок, и организацию продуктивной практической связи высшей школы и производства. Последнее время многие вузы ведут поиск в этих направлениях, и пропаганда передового опыта здесь не менее важна, чем в любой отрасли народного хозяйства.

Что касается отражения экологических про-

блем на киноэкране, то здесь, по-видимому, необходим особый и подробный разговор. «По валу» тут план, пожалуй, выполнен. Но хотя рядом есть и удачные работы, есть и клише в подходах, в драматургии, общая для большинства фильмов интонация склоняется не в пользу истинного положения дел.

Вот три недавние работы кинематографистов Грузии, Украины и Белоруссии.

«Нужна была нефть, о природе не думали», — говорит безмянный герой грузинского фильма «Нефть и природа» (сценарий Р. Лордкипанидзе, Т. Бакрадзе, режиссер Т. Бакрадзе, Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов). А спустя пять минут экранного времени звучат слова: «Горький опыт научил нас иначе работать». Вот и вся драматургия этого в общем хорошего, но чрезмерно благополучного фильма. Несмотря на то, что проблема Батумского нефтезавода в фильме остается открытой, ясно, что все будет хорошо.

Так же, как ясно, что успешно разрешится комплекс проблем Солигорска, раз за него взялись и биологи, и геологи, и химики... Фильм «Соль земли» (сценарий Р. Баландина, В. Симоненко, режиссер В. Симоненко, «Беларусьфильм») не оставляет места сомнениям.

И добрый, с вниманием, отлично снятый фильм режиссера Л. Островской «Живущие рядом» (сценарий А. Топачевского, «Киевнаучфильм») — о пичугах и прочей живности, адаптировавшейся в большом городе Киеве — тоже из этого ряда слишком уже благодушных фильмов, которые сообщают одну интонацию: было нехорошо, но будет много лучше.

Все три фильма задуманы, запланированы и сделаны с точки зрения местной информации. Перед ними даже не стояло задачи — подняться над локальным материалом, выйти на какие-то обобщения, сравнения, чтобы осознать место показанных явлений и процессов в ряду тех важных проблем, которые обсуждает весь ученый и неученый мир и о которых так заинтересованно говорил недавно в Днепропетровске Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев.

В стране ведется большая работа по охране окружающей среды, есть много примеров рационального решения проблемы, и успехи эти необходимо всячески поддерживать, распространять. Но может ли этим исчерпываться тематика фильмов. Необходимо комплексное рассмотрение всей системы взаимоотношений живой и неживой природы, производства и жилья — всех сред обитания человека.

Речь прежде всего идет о мировоззренческой позиции, о подходе к экологическому воспитанию на уровне современного знания.

Впрочем, тут следует сделать некое отступление и поговорить о необходимости такого подхода в принципе. Нужен он или нет? Кому нужен? И в каком виде?

О пользе ясного отношения к предмету

По отношению к материалу, по своим задачам научная популяризация легко делится на три части.

Первая — информация как таковая. То, чем в кино занимаются всевозможные киножурналы, альманахи, специальные выпуски.

Вторая — популяризация достижений науки, техники, организации производства и тому подобное. Это та главная по объему часть продукции киностудий, которая предполагает, кроме информирования зрителя, еще и определение места того или иного достижения, открытия в ряду себе подобных, рассмотрение их взаимосвязи. (К сожалению, многие фильмы этих публицистических задач не выполняют, они более похожи на расширенные цветные сюжеты из информационных выпусков.)

Третья — наиболее важная — пропаганда основ научного мировоззрения.

Обилие отдельных факторов, новые открытия, о которых непрерывно сообщают средства информации, часто не находят себе места в представлениях простого человека, даже дезориентируют его и оставляют в растерянности перед достижениями современной науки и мощью техники. Крупные же научные обобщения тонут в этом потоке частных сообщений и потому не помогают охватить и по-на-

стоящему осмыслить те грандиозные сдвиги, которые произошли за последние десятилетия в нашем мировоззрении.

С другой стороны, существует постоянная потребность в выработке отношения к той или иной проблеме, событию, идее, вещи. Важно именно отношение, а не буквальное понимание, изучение существа — на любом уровне.

Скажем, крупный хозяйственный руководитель может не изучать специально технологические детали какого-то нового дела — он для того имеет штат доверенных специалистов. Но он не может не иметь собственного ясного отношения к этому новому делу.

А те люди, кому придется трудиться над реализацией нового дела? Практика показала, что понимание важности задачи, ее масштаба и места способствует инициативе, творчеству, повышению качества работы на всех уровнях, организует коллектив и общество.

Сумма отношений к делам конкретным и общим, лежащим за пределами профессии, ко всему, что происходит в науке, культуре, общественной жизни, политике, и составляет в итоге активное мировоззрение человека.

Разумеется, каждый человек вырабатывает его по-своему, черпая материал из самых разных источников. Разумеется, каждый делает это на своем уровне знаний — более или менее глубоко. Но коль скоро мировоззрение каждого неизбежно обществу — оно определяет и поведение каждого и его убеждения, — необходимо помочь вырабатывать свое отношение к новому и уже известному, создавая для всех убедительные идейные, нравственные и научные ценностные критерии.

Необходимо из конкретных примеров, случайно или специально добытых в разных зданиях науки, выстраивать картины общих закономерностей, объясняя с их помощью важнейшие научно-социальные явления. Среди них — и возрастание роли фундаментальных наук, и проникновение научных идей в технику, и становление особой роли науки как производительной силы, как части культуры.

Здесь также и характерный для НТР процесс влияния естественных наук на области, традиционно принадлежащие гуманитарной

культуре. Это комплекс мировоззренческих проблем, связанных с эволюцией человека, его биологическим наследием и их влиянием на социальные явления, затрагивающие очень сложные и во многом нерешенные вопросы.

Несомненно, освоение и проникновение взглядов, методов, подходов, рожденных в науках «точных», в области «неточных» наук требует большой работы как для конструктивного продвижения вперед, так и для отсева всего второстепенного, сенсационного и нигилистического, которым этот процесс сопровождался. Без серьезных основ научного мировоззрения, понимания методологии науки и путей познания трудно выработать правильное отношение ко всевозможным околонуучным и псевдонаучным спекуляциям. Если при этом учесть глубину противоречий и силу идейного конфликта, цельное материалистическое мировоззрение становится фактором решающим.

В формировании материалистического мировоззрения научно-популярное кино вкупе с телевидением может и должно оказать людям действительную помощь.

Долгое время серьезную работу в этом направлении вела Киевская студия научно-популярных фильмов. Целый ряд картин, особенно посвященных социальной психологии, современной экономике, образованию, экологии и этологии, стяжал успех студии и ее авторам. Однако год от году число таких мировоззренческих работ сокращается. Почему? Ведь у студии есть и силы и возможности, есть интересные темы, задумки. Однако они не находят своего места в планах. Так, например, не нашлось места весьма важному сегодня киноисследованию проблемы возможностей возникновения жизни в космосе и связанными с этой проблемой социальными механизмами появления всевозможных псевдонаучных сенсаций. Ведь делать вид, что вокруг нас разговоров «о чудесах» не существует — выход не из лучших. Закрывая глаза, мы не можем закрыть проблему. Тем паче, что находятся бойкие «толкователи», далекие от науки, которые заполняют вакуум нежелательным образом.

Что же касается других студий, то, увы, ми-

ровоззренческие фильмы в их планах — явление пока редкое, и можно говорить лишь о пристрастиях отдельных режиссеров, но не о позиции студий.

Вспомним заинтересованные киноисследования В. Никифоровой («Леннаучфильм») в области истории русской культуры — ее картины о Достоевском, о Сурикове, о русских иконописцах. А как блистательно и ярко был решен фильм «А. С. Пушкин. Страницы истории России!» Как широко, полно, со знанием дела, на современном уровне проведено исследование народной медицины в картине «Войдите в этот храм». И последняя работа «Происхождение мастера» — о ныне здравствующих народных промыслах России — еще раз подтвердила не только приверженность автора к историко-культурной тематике, но и возможность более широких, обобщающих киноисследований, охватывающих исторические пласты во всем многообразии науки и культуры.

Мы уже упоминали интересные работы В. Чигинского о современной биологии, сделанные с той степенью тщательности и изобретательности, которая поднимает до уровня образа такие явления и понятия, какие и вообразить трудно.

Запомнились фильмы еще одного ленинградца — В. Когая, недавно безвременно ушедшего из жизни. Его ленты «Путешествие в страну чудаков», «Я это ты — или ты это я?» открыли в авторе замечательное чувство юмора, мягкость, наблюдательность, интерес к достаточно локальным проблемам. Его картина «Дорогами НТР» стала весьма существенной попыткой разобраться в процессах планетарного масштаба. Зрелищная, полная остроумных изобразительных решений, она, на наш взгляд, серьезно обозначила совокупность проблем. В части исторической задачу можно считать успешно выполненной. Нынешние же проблемы НТР требуют глубокого, комплексного, всестороннего продолжения исследования. Студии вполне по силам такая работа.

Говоря о работах «Леннаучфильма», следует обратить внимание и на фильм «Знания о незнании» (сценарий В. Ефимова, Ю. Марьямова, режиссер В. Ефимов). Это удачная и сме-

лая попытка теоретико-познавательного подхода к собственно научному методу. Формирование научного мировоззрения невозможно без пропаганды научного метода. И здесь успешны также работы московских кинематографистов: Б. Загряжского — в области кибернетики, В. Виноградова — по вопросам образования, Е. Сакания — о генетике, которые обещают выход на постановку глобальных мировоззренческих проблем. Разумеется, если студии поддержат их заинтересованной высокопрофессиональной редактурой.

Широта горизонта

Последнее замечание не случайно. Помните старую истину: «Широта горизонта зависит от высоты глаз наблюдателя».

Одно дело — редактировать информацию, вылавливая из потока более или менее крупные сообщения. Другое — редактировать публицистику, требующую позиции, широты знаний. И совсем третье — обсуждение понятий и связей на мировоззренческом уровне.

Если вернуться к нашей изначальной метафоре, тут надо пользоваться не лифтами в зданиях отдельных наук, не обычным наземным транспортом, а, если угодно — вертолетами либо ракетами. А может быть, и неким спутником, дающим необычайно широкий взгляд на землю, когда именно с большой высоты раскрываются крупные, глобальные связи. Надо подниматься над всем нынешним миром науки, чтобы представлять стратегию движения, роста, связи между отдельными науками, культурой, обществом, производством, чтобы привлекать внимание не к вчерашним работам, широко растиражированным более оперативными средствами информации, а к тем, что и завтра будут в центре внимания науки, к тем проблемам, что еще находятся в стадии решения, познания.

Такой подход требует соответствующего уровня творческой поддержки со стороны науки. Но коль скоро инициатива здесь на стороне кино, нужно приглашать не только к консультации, но и к участию в работе над фильмами действующих ученых самого высокого ранга. Не конкретных исполнителей уз-

ких тем, обитателей каморок науки, а тех, кого знания, талант, широта взглядов вынесли в самые верхние этажи науки, кто уже по положению своему видит и представляет картину широко. Думается, тут не грех кинематографу взять пример с телевидения, которое, пока еще часто проигрывая в образности, значительно опережает научное кино уровнем обсуждения проблем, именно благодаря участию в телепередачах самых крупных ученых.

Недавно «Правда» цитировала писателя Л. Леонова: «...преступно мало прилагается усилий, чтобы рядовых граждан сделать если не наблюдателями вплотную, то хотя бы сознательными современниками громадной и, кажется, выигрываемой битвы за Большое Знание. Невольно возникает обидное и, конечно, неверное чувство вроде как от пренебрежения к нам, толпящимся у таких нарядных нынче подъездов ведущих наук».

Ученые «почти не выходят к нам из своих святилищ, занятые непосредственно исполнением служебных обязанностей у алтарей науки... мы, задрав головы и почтительно вздрагивая, взираем снизу на их высокие готические окна, периодически озаряемые изнутри непонятными вспышками».

С тех пор, как были сказаны эти слова, телевидение успело многих «оторвать» от алтарей, однако именно кино должно продолжить этот процесс и в присущей ему образной форме помочь миллионам людей утолить их «жгучую потребность определиться на карте человеческого прогресса».

...К слову о «жгучей потребности»...

Было время, когда мы гордились, что только в нашей стране так широко, разнообразно и целеустремленно развивается научно-популярное кино. И если сегодня подходить к делу по цеховому признаку, то советское научно-популярное кино безусловно удерживает передовые позиции.

Если посмотреть с позиции зрителя, который в основном видит научно-популярные фильмы на экранах телевизоров и которому безразлично, кто сделал произведение — кино-

студия или телестудия, есть необходимость обратить внимание на некое явление.

Всеобщий интерес к науке пробудил к жизни целое направление телевизионного научно-популярного кинематографа. В Италии, Испании, Франции и особенно в Англии наряду с привычными у нас игровыми многосерийными фильмами снимается много научно-популярных сериалов и отдельных фильмов, большинство из которых следует отнести именно к мировоззренческим, образовательным, просветительным. Многие из тех, что посвящены истории, археологии, этнографии, а также животному миру, представляют собой киноисследования на современном уровне. Недаром в титрах картин стоят имена известных ученых и названия крупнейших научных центров.

Зрители в нашей стране могли видеть некоторые из таких работ в телепередаче «В мире животных». «Очевидное — невероятное» показывало фрагменты такого большого этнографического исследования итальянских кинематографистов — «Заря человечества» в серии передач с участием академика Ю. В. Бромлея. Целиком демонстрировалась английская двухчасовая картина «Мечты Дарвина», исследующая нынешнее состояние наших знаний в эволюционной и молекулярной биологии и генетике. Запомнился итальянский научно-художественный фильм «Леонардо да Винчи».

Совсем недавно мы показали в рамках «Очевидного — невероятного» еще одну любопытную работу английских кинематографистов. Это «Мир Эйнштейна», двухчасовой фильм, в котором известный актер и драматург Питер Устинов остроумно выявляет существо специальной и общей теории относительности. Недавно объявлено о создании тринадцатичасового сериала «Космос», в котором ведущим будет крупный американский физик и астроном Карл Саган. На фильм ассигновано 8 миллионов долларов.

Нам удалось посмотреть ряд научно-популярных сериалов, которые с большим успехом прошли во многих странах. Общий вывод напрашивается после просмотров — это продуктивный путь популяризации, привлечения массового зрителя как к общекультурным, миро-

воззренческим аспектам, так и к злободневным научно-социальным проблемам.

Мы не склонны идеализировать и предлагать в качестве образца всю эту продукцию. Однако опыт зарубежных коллег позволяет и для нашей кинотелевизионной популяризации науки извлечь нечто важное. И прежде всего в области организационной, в необходимости преодоления ведомственных барьеров, барьеров узкой специализации.

Желанная перспектива

Речь идет не о координации, а о соединении усилий, если хотите — о копродукции в создании научно-публицистических, научно-популярных, научно-художественных сериалов.

Речь идет о необходимости некоего системного подхода в популяризации науки средствами кино и телекино.

Добрый пример подобной системы дает сеть печатных научно-популярных журналов разного уровня сложности, разного уровня информативности и обобщений, адресуемых разным читательским аудиториям («Наука и жизнь», «Природа», «Знание — сила», «Техника — молодежи», «Химия и жизнь» и так далее). Эта система достаточно полно реализует программу популяризации на уровне современных задач. Здесь играют роль и тиражи, и редакционная политика, и сферы влияния, и участие наряду с журналистами, писателями-популяризаторами крупных ученых.

Возможна ли подобная система в научно-популярном кино? Думается, что да. Но отсутствие уже таких факторов — достаточных тиражей и регулярного показа — требует согласованности с главным нынешним прокатчиком, обеспечивающим самую массовую аудиторию, — телевидением.

Возможно даже некоторое разделение сфер.

Телекино вполне под силу создание научно-биографических фильмов, исследование творчества ученых, инженеров, композиторов, писателей, художников.

Зрительский успех «Тайны» («Экран», режиссер В. Виктор), недавно отмеченной пре-

мией АВС (Япония) и премией на фестивале научных фильмов во Франции, позволяет надеяться, что телекино может продуктивно работать в области научно-социальных картин, где центр тяжести — в общественной публицистике, в раскрытии человеческого содержания комплексного научного поиска.

Такая гуманистическая направленность познания важна особенно. Она противостоит тому острашению научного от человеческого, которое часто возникает от профессионального эгоизма специалиста при его рассказах о науке и технике, равно как и от прагматического подхода к пропаганде достижений, когда личность, породившая достижение, в лучшем случае удостоивается перечня титулов.

Подобный научно-социальный подход не является, конечно, открытием телекино. Можно вспомнить очень интересную работу киевлян Ю. Иванова и В. Пидпалого «Решения, которые мы принимаем» или совсем недавнюю удачную картину свердловчан С. Брускина и А. Стремякова «Урал, металл, наука», рассказывающую драматическую историю поисков, борьбы и утверждения разработки нового месторождения в Качканаре, трудную, полную перипетий историю новой технологии получения стали и ванадия. Здесь сплелись вместе документально-публицистические и популяризаторские задачи.

Высокое мастерство, богатейший творческий опыт и потенциал советского научно-популярного кино позволяют ставить и решать крупные мировоззренческие темы, активно влиять на внедрение в жизнь и в народное хозяйство, в советскую культуру больших социально-экономических и научно-технических программ.

От того, насколько согласно, планомерно и результативно будет использоваться удивительное изобретение века — кино, от того, как высоко над городом науки поднимутся в своих исследованиях научные кинематографисты, во многом будут зависеть и полноценное гуманистическое образование нового поколения, и построение его научного материалистического мировоззрения, и всестороннее коммунистическое воспитание нашей смены.



Наталья Гундарева

Право на сложную драматургию

Совсем недавно я получила письмо — весьма резкое. Автор пишет, что слушала мое интервью по ленинградскому радио и совершенно во мне разочаровалась... В этом интервью я сказала, что всегда стараюсь жить жизнью моих героинь, и корреспондентка сделала вывод, что, коль скоро я играю Никанорову, которая влюбляет-

ся в каждого встречного, то и сама я такая. Есть в этом письме и еще один упрек — гораздо более основательный: я, мол, играю только деревенских женщин, ничего другого мне, видно, сделать не удастся, мой удел — колхозницы да купеческие дочки, кто же мне доверит роль Аркадиной или Раневской?..

Скажу честно, письмо это, при всей его наивности, меня огорчило.

Я ведь и сама давно знаю, что мне необходимо по возможности отходить от узкого «амплуа», расширять социальный круг моих героинь.

Впрочем, дело, видимо, не только в том, чтобы роли «деревенские» сменились, скажем, «городскими», как это и получается у меня, и чему я искренне радуюсь. Ведь достаточно сыграть три-четыре «городские» роли, чтобы вновь оказаться в плену пускай нового, но опять же «амплуа», и в итоге так и не вырваться из рамок социальной типажности. Наверное, новая тематика моих сегодняшних киноролей хороша прежде всего как возможность на непривычном, свежем материале с большей очевидностью доказать право на иную меру постижения характера, на иную, более сложную драматургию образа.

Если взять прежние мои роли, например, «сладкую женщину» или гражданку Никанорову, то эти героини видны как на ладони. Зритель знает про них даже больше, чем они сами. Их проявления сиюминутны, спонтанны и обусловлены скорее эмоционально, нежели психологически.

В новых работах — несколько иначе. У В. Трегубовича в картине «Уходя — уходи» (сценарий В. Мережко) я играю одинокую женщину Марину, которая, прожив с мужем восемь лет, выгнала его «за заурядство». Но жить одной Марине и тяжело и тоскливо, и, хотя очевиден ее строгий нрав,

сильный характер — просто так не подступишься, есть в ней и нерастраченная нежность, тепло, доброта. Терпеливо ждет она своего нехитрого бабьего счастья.

Еще одна необычная для меня работа — роль Валерии, жены Саяпина в телефильме «Отпуск в сентябре», поставленном по замечательной пьесе А. Вампилова «Утиная охота». Режиссер фильма В. Мельников — мой «крестный». Ведь восемь лет назад я дебютировала в его картине «Здравствуй и прощай!». В кино Мельникова вообще считают первооткрывателем актеров. Именно он открыл Л. Зайцеву, М. Кононова. Работая с начинающими актерами, он умеет как-то так выигрышно построить роль, что артист, занятый даже в маленьком эпизоде, становится заметным. Я сразу охотно согласилась на его предложение сыграть Валерию. Роль эта — острохарактерная. Моя героиня — эдакая поборница материального благополучия. Меня всегда тянуло на острый рисунок, но в то же время — я говорила это во многих интервью — играть в человеке одно плохое мне неинтересно. Человек — всегда сложный сплав самых различных качеств. Валерия, при том, что она такая «пробивная» и изо всех сил старается взять от жизни все, что можно, несет в себе и подлинную драму. Всей душой она жаждет, чтобы ее мужа, бессмысленного и пустого человека, уважали, чтобы он «выбился в люди», чтобы он стал хоть каким-нибудь да начальником, — в этом она видит смысл своего существования, цель своей жизни, это же сближает ее с мужем, наполняет смыслом их отношения. Наверное, это плохо характеризует мою героиню, но я понимаю, что для Валерии человеческое достоинство определяется только служебным положением, и от того, какое кресло будет занимать ее муж, — зависит в ее

глазах степень человеческой реализации Саяпина. Пусть эти убеждения говорят о бедности внутреннего мира, об убогости ее жизненных представлений, но ведь они вполне искренни, и Валерия, давно уже наблюдая беспомощность и расхлябанность своего мужа, переживает хоть и ложную, с нашей точки зрения, но драму.

Третья моя новая работа — в фильме Г. Данелия «Осенний марафон». Сценарий написал драматург А. Володин. Мне нравится володинская эксцентричность в сочетании с абсолютной жизненной правдой, мне дорога его человечность. Когда Г. Данелия предложил мне прочитать сценарий Володина, я была просто счастлива. Предстояло сыграть жену героя, которая только и делает, что прощает и сознательно закрывает глаза на все плохое в своей семейной жизни, которая догадывается, что муж изменяет ей, которая готова терпеть измены, потому что любит мужа, но как при этом страдает ее женское достоинство! Положение свое она прекрасно понимает, но чаще всего ей хватает внутренних сил скрывать это понимание. Однако иногда прорывается наружу вся горечь, вся боль... Но, повторяю, главное, что она любит, не перестает любить, не в силах бороться со своим чувством...

Я всегда стараюсь придумать какую-нибудь психологическую деталь, определяющую образ моей героини. Так и здесь. У Нины всегда страх в глазах, потому что она не знает, придет ее муж сегодня вечером домой или нет, а если и придет, то откуда, где был? Страх, постоянный страх. Всякий раз, когда раздастся телефонный звонок и она берет трубку, ее тисками сжимает этот страх — а вдруг он ей сейчас скажет: «Ты извини, но я с тобой жить больше не буду, не могу. Я ухожу к другой...» Вот такую женщину, которая скована вечной тревогой, я и попыталась сы-

грать в фильме «Осенний марафон».

Среди незаконченных еще работ роль Белины, второй жены Аргана, в двухсерийном телевизионном фильме «Минный больной» по комедии Мольера, которую снимает режиссер Л. Нечаев в объединении «Экран».

Съемки в этой картине для меня просто наслаждение.

Белина — красивая, ироничная женщина, как теперь говорят, — с отрицательным обаянием. Она не любит своего мужа, просто терпеть его не может и ждет не дожидается его смерти. Цель у нее одна — поскорее получить наследство от Аргана. На протяжении всего фильма она только и делает, что заставляет его лечиться, надеясь, что врачи-то и доведут его до смерти. Но играть законченную злодейку мне было не интересно, поэтому я старалась опять-таки придумать своей героине оправдание. И придумала вот что: ведь Арган все время ноет и жалуется, чем окончательно измучивает Белину. Так вот, в моем представлении она вовсе не чудовище, которое пытается уморить совершенно здорового человека лекарствами и бесконечным лечением. Моей Белине Арган сам дает повод для усиленной «заботы» о нем. О. Ефремов, играющий Аргана, со своей стороны тоже старается оправдать героя. Посмотрим, что получится из этих наших «оправданий»...

В самом разгаре — съемки фильма «Белый снег России». Сценарий написан известным гроссмейстером А. Котовым в соавторстве с режиссером картины Ю. Вышинским. В основу сценария легла повесть Котова «Белое и черное» — о судьбе первого чемпиона мира по шахматам Алехина, который уехал из молодой Советской России в годы разрухи. Я играю в этом фильме роль жены Алехина — Надежды. Блестящая, талантливая женщина, На-

дежда и в эмиграции остается до конца русской, и ее трагическая гибель в автомобильной катастрофе не случайна, а как бы предопределена глубиной ее натуры, неспособной унять тоску по родине.

Наконец, о работе, которая только начинается. Драматург А. Инин в соавторстве с режиссером Ю. Егоровым написал сценарий специально для меня. Называется он «Двадцать лет спустя». Мою героиню зовут Надя Круглова, история у нее очень простая: она не работает, и не потому, что бездельница, — она труженица, но у нее десять детей. Некоторые Надины одноклассники, собравшиеся через двадцать лет для участия в телевизионной передаче, даже жалеют ее: ничего-то она не достигла в жизни... А так ли это? На этот вопрос должен ответить наш фильм.

Интервью вел Е. Лунгин

Михаил Глузский Пора неожиданных ролей

— Михаил Андреевич, актеры всегда жалуются на однообразие ролей, предлагаемых им кинематографом, на то, что экран провоцирует актера к повторению однажды найденного. В этом смысле вы, наверное, счастливый человек. Сегодня вам предлагают одни только неожиданные роли.

— Но ждать этого «сегодня» пришлось, честно говоря, довольно долго. В моей судьбе уже миновала полоса «злодеев» и пошла полоса «военных». Уже сложилось уверенное пред-



ставление обо мне, как об актере эпизода, когда режиссер-дебютант Глеб Панфилов вдруг предложил сыграть в своей картине «В огне брода нет» одну из главных ролей — Фокича. После этого действительно посыпались предложения одно неожиданнее другого: солдат Ваня в «Пришел солдат с фронта», академик Сретенский в «Монологе», Букин в «Птицах над городом», Шатунов в «Премии»...

— На первый взгляд, каждая из этих ролей требует полного переключения, заставляет искать в абсолютно новом, неизвестном направлении, начинать с нуля. Так ли это на самом деле, если взять, к примеру, ваши самые последние «неожиданные» роли?

— Для начала очерчу круг этих самых последних моих работ. Лисицын в телефильме режиссера И. Хамраева «Соль земли», Дед в фильме Д. Асановой «Никудышная», Сидоров в фильме К. Худякова «Иванцов, Петров, Сидоров», Варенцов в картине режиссера А. Косарева «Попал я, брат, в историю», Лопатин в спектакле театра «Современник», поставленном Валерием Фокиным по повести Константина Симонова «Мы не увидимся с тобой». Все это герои, не похожие друг на друга, да и на тех

героев, которых мне довелось сыграть прежде. Можно, конечно, сравнить, скажем, ученых Сидорова и Варенцова с академиком Сретенским, корреспондента Лопатина с генералом из «Живых и мертвых» — оба «симоновские», Деда из «Никудышной» с дедом-охотником Лисицыным из «Соли земли» — оба лесные отшельники, а по этому «дедовскому» признаку их вообще-то можно сравнить и со Сретенским, ведь он тоже Дед, причем прежде всего Дед. Правда, такое чисто внешнее сходство никогда не занимает меня. Работая над образами ученых Сидорова и Варенцова, я отталкивался не от сыгранного мною в «Монологе», а от конкретного драматургического материала, предложенного в первом случае сценаристами О. Никичем и Е. Григорьевым, а во втором — О. Погодиным-Стукаловым. Материал давал повод к размышлению о нравственном облике ученого, о проблемах сотрудничества и антагонизма в научной деятельности, об отношениях между учеными разных поколений. Образ Сидорова интересен тем, что открывает незаурядную судьбу ученого, решившего уже в преклонном возрасте порвать с административной деятельностью и вернуться к незавершенному научному труду, начатому им еще в молодости. Вот эта неудовлетворенность собой, желание преодолеть текучку будней, заполненных административными хлопотами, стремление к вечному движению вперед, конечно, сближает его со Сретенским. Но они близки друг другу скорее не как однородные человеческие натуры, а как ученые одного и того же поколения. С этой точки зрения Сидоров близок и Варенцову, которого я играю в фильме А. Косарева «Попал я, брат, в историю». Я даже обратил внимание на то, что они оба говорят похожие слова о том, что судьба ученого это не дорога из роз, удач и

успехов и что, если надо, то ученый должен совершить научный подвиг и в неподходящих для этого условиях. На что представители молодого поколения ученых отвечают им тоже вполне убежденно: не надо! Не надо рискованных рывков и подвигов в науке, а надо работать планомерно и обдуманно и желательно сначала обеспечить себе подходящие условия, а уже потом добиваться научных результатов.

К сожалению, позиции сторон в драматургии только намечены, что, по-моему, мешает остро и четко проявиться конфликту в этих двух фильмах. Скажем, в «Иванцове, Петрове, Сидорове» мне были не совсем ясны отношения между моим Сидоровым и ученым среднего поколения Петровым; Сидоровым и молодым Иванцовым; не совсем оправданной кажется мне и смерть Сидорова в момент завершения работы. Однако интереса к моему герою это не ослабило. Напротив, хотелось самому уточнить в образе неясное. К тому же режиссер фильма Константин Худяков проявлял постоянную заинтересованность в том, что я делал и предлагал на съемочной площадке.

А в фильме «Попал я, брат, в историю» идет свой поиск. По сюжету картины мой герой Варенцов сманивает из Москвы на Дальний Восток своего племянника, обещая ему интересную работу над научными проблемами широкого профиля — «тут тебе и космос, тут тебе и океан». Приехав же на место работы, племянник обнаруживает, что лесная лаборатория, которой ему предложили заведовать, сильно запущена, плохо оснащена технически, и начинать решение «захватывающих» проблем ему фактически надо с ремонта столовой. В своем Варенцове мне бы хотелось выявить романтическое, что называется, старомодное представление о научной деятельности, которая ото-

рвана от мирской суеты и жива лишь горячим убеждением, что преодолевать трудности можно на одном только энтузиазме, силой духа. Однако для художественного утверждения такой трактовки образа не хватает основательной драматургической разработки характера, многих психологических мотивировок. Поэтому сейчас я стараюсь привнести в характер больше жизненной конкретности, чтобы восторженность, благородные и возвышенные слова моего героя о научном подвижничестве и энтузиазме не показались пустой фразой, обрели внутреннюю наполненность, стали для персонажа необходимыми.

Очень неожиданным и радостным для меня оказалось предложение Константина Симонова и режиссера Валерия Фокина сыграть Лопатина в театре «Современник» в спектакле «Мы не увидимся с тобой». В этом театре я работаю впервые, хотя с другим театром, Театром киноактера, я связан уже тридцать с лишним лет и переиграл в нем за эти годы множество самых разных ролей.

Повесть Константина Симонова произвела на меня большое впечатление, а ее герой Лопатин оказался близок и дорог своими размышлениями о войне, тем, что несет в себе память о святом фронтовом содружестве и память о горьких потерях, тем, что он ведет не утрачивающий со временем остроты диалог с самим собой, со своей совестью. Однажды я уже испытал радость работы над сильным симоновским характером, над ролью, скромной по объему, но в этой своей предельной лаконичности еще более выразительной и конкретной. Я говорю о генерале Орлове в «Живых и мертвых». Новая встреча с симоновской драматургией, да еще в таком талантливом коллективе, как «Современник», в полном смысле слова обогатила меня. По-

моему, спектакль получился. Уже состоялась его премьера. Печально только сознавать, что в день премьеры с нами не было автора — Константина Симонова.

И еще одна киноработа: режиссер Динара Асанова снимает картину «Никудышная», в которой, как уже говорил, я исполняю роль Деда. Вообще у моего героя есть фамилия, но я для себя обозначил его именно как Деда, потому что в этом имени, мне кажется, заключено основное содержание образа и его идея. Дедом его зовут все в деревне, да и как еще можно звать человека, который живет в стороне от людей, в тайге, на заброшенной мельнице и про которого никто толком ничего не знает? Дедом его сразу нарекает и главная героиня фильма, городская «никудышная» девчонка Анна, которая придает этому короткому имени и свой нафантазированный смысл: лесной дед, загадочный ведьмак, тайну его ей не терпится разгадать. Только в конце фильма проясняется окончательный итоговый смысл роли и смысл имени моего героя, когда Анна скажет ему, как родному: «Дедушка», разгадав его человеческую тайну...

Драматургия (сценарий написан В. Приемыховым) представляется мне интересной и точной. Она одновременно и будит фантазию и подсказывает конкретные образные решения. Роль нравится мне своей многозначностью, своим колоритом. Хотя недавний опыт работы над образом Лисицына в телевизионном сериале «Соль земли» предостерегает меня от чрезмерного увлечения колоритом. К сожалению, только сейчас понимаю, что в Лисицыне я напрасно так акцентировал внимание на его крестьянской повадке, на его «естественности» лесного отшельника. Дед в сценарии В. Приемыхова загадочен по-человечески, а не наделен никакой тра-

диционной таинственностью отшельника. Его нелюдимость объясняется вполне понятными мотивами: неудавшейся личной жизнью.

Съемки фильма сейчас в самом разгаре, и могу сказать, что мне интересно работать с Динарой Асановой. Мне кажется, у нас возник своеобразный творческий контакт. Возник при том, что режиссер тяготеет к постоянной импровизации на площадке, я же стремлюсь к конкретности, к тому, чтобы все время точно знать, что я должен играть. Импровизация Асановой нацеливает меня на видимые актерские задачи, а раз так — я за такую импровизацию!

Интервью вела К. Щербакова



Олег Басилашвили

Человек

из потока

Как актер, я сложился и сформировался в театре под руководством выдающегося мастера современной сцены Г. А. Товстоногова. Театр — это мой

дом, это то, чем я живу изо дня в день. Но в кинематографе для актера тоже заключена своя притягательность. Кино дает возможность встретиться с новой для себя режиссурой, проверить себя на ином драматургическом материале. Кино дает актеру ощущение того, что он необходим, нужен всем вокруг. Наконец, кино требует от исполнителя особого профессионализма. Когда-то Станиславский в качестве главной тайны актерского искусства называл умение владеть своим вдохновением и вызывать его тогда, когда имя актера значится на афише. На съемочной площадке вдохновение приходится вызывать в себе неоднократно, ровно столько раз, сколько дублей снимает режиссер.

Моя судьба в театре и кино складывалась по-разному. В театре мне посчастливилось играть в классических произведениях. Толстой, Чехов, Гоголь, Диккенс, Горький. Творчество каждого из них — это необъятный мир, это свой способ осмысления жизни, формирующий мировоззренческую позицию.

И все-таки, если не удастся встретиться с героями своего времени, всегда остается невосполнимая пустота. Правда, мне и здесь сетовать на судьбу не приходится — в моем театральном репертуаре пьесы Розова, Арбузова, Штейна, Радзинского, Жуховицкого и многих других. Роли в этих пьесах были несхожие, но всякий раз я пытался найти в своих героях приметы нашей жизни 60—70-х годов. Ведь каждый из этих героев — частица времени, его породившего. Впрочем, в большинстве своем это были скорее «антигерои» и люди, не захотевшие или не сумевшие себя реализовать, люди с нечетко выраженной жизненной установкой, либо достигшие ложной самореализации. Таковы Славка Куклин из «Океана», Феликс из «Еще раз

про любовь», в какой-то степени Шатунов из пьесы «Выпьем за Колумба». Мне и сейчас эти роли дороги тем, что в каждой из них мне удалось кое-что сказать и от себя.

С кинематографом я связан более двадцати лет, но поначалу его интерес ко мне был несколько предвзятым. Меня приглашали играть либо героев прошлого, либо откровенно узнаных «отрицательных» современников. И хотя далеко не от всех своих ранних ролей мне довелось испытать творческую радость, я глубоко убежден, что, в конечном счете, сыграны они были не зря, что исподволь шел процесс накопления необходимого актерского опыта. В последние годы диапазон моих киноработ несколько расширился, а кроме того, менее декларативными стали сами «отрицательные» персонажи. Вместо голых иллюстраций создатели кинопроизведений предлагают живые человеческие характеры, исследуют истоки формирования личности. С добрым чувством вспоминаю работу над ролью мученика навязчивой идеи обогащения Лоскутова («Возвращение Святого Луки»), врача Петра Ивановича, забывшего клятву Гиппократ и погрязшего в канцелярской рутине («Врача вызывали?»), слабохарактерного, но самозабвенно преданного искусству Южакова («Раба любви»), упоенного собой карьериста Самохвалова («Служебный роман»).

Но, как всякий актер, я мечтал в кино о такой роли современника, в которой мне бы удалось не только максимально реализовать свои актерские возможности, решить новые профессиональные задачи, но и высказать собственные мысли о жизни. Мне повезло. Режиссер Г. Данелия пригласил меня сниматься в фильме «Осенний марафон». Меня всегда привлекали пьесы и сценарии, написанные А. Володиным. У него не бывает самоповторов. Неожиданностью,

свежестью мироощущения обрадовал меня и сценарий «Осенний марафон». В режиссере Г. Данелия я встретил единомышленника. Нас, как мне представляется, объединила и любовь к драматургии Володиной, и стремление рассказать простыми средствами о сложных проблемах, порожденных обычной, с житейской точки зрения, даже тривиальной ситуацией.

Встреча с новым режиссером на съемочной площадке всегда требует от актера усилия. Ведь погружаешься одновременно и в стихию литературного первоисточника, и в стихию образного мышления режиссера, у которого уже, как правило, сложился свой взгляд на литературную первооснову, свое видение того, что он собирается делать. Будучи актером драматическим, я очень ценю в кинорежиссере серьезное отношение к репетиционному периоду, к подробной работе с исполнителем. Многие режиссеры, с которыми я работал, отличаются необычайно вдумчивым отношением к этому творческому этапу. Но Данелия в этом смысле даже застал меня врасплох. Задолго до съемок он вызвал меня в Москву, и наше творческое общение началось прежде всего с установления человеческих контактов. Мы много времени проводили вместе — гуляли, говорили, спорили. Режиссер приглядывался ко мне, внимательно меня изучал. Я понимал, что его интересует мой внутренний мир, мои симпатии и антипатии, индивидуальные особенности моего человеческого и актерского «я». К началу съемок у Георгия Николаевича сложилось вполне определенное обо мне представление, он уже понимал, что он может, а чего не может требовать от меня как исполнителя.

«Зачем ты играешь? — спросил он как-то раз на съемочной площадке. — Ты должен сыграть своего героя, не иг-

ра я. Человек, от имени которого ты существуешь, — один из многих, он ничем не примечателен и зауряден — в этом и есть «зерно роли».

Подступая к решению этой непростой задачи, мы долго выбирали натуру, затем снимали бесконечные проходы, пробежки моего героя, с тем чтобы героя как бы выхватить из жизненного потока, вплотную к нему приблизиться и повести о нем рассказ. В фильме мой герой — не просто главное действующее лицо, он существует как некое магнитное поле, к которому так или иначе притянуты судьбы остальных персонажей.

Кто же он такой, этот Андрей Павлович Бузыкин? Хороший переводчик, умный, добрый человек, волею обстоятельств обреченный совершать изнурительный марафон между двумя любящими его женщинами и окончательно запутавшийся не только в своих домашних, но и в профессиональных делах. И от всего этого глубоко несчастный. Но только ли по вине обстоятельств? Разумеется, нет. Атмосфера, в которой существует Андрей Павлович, вернее, которую он сам вокруг себя создает, — это атмосфера вынужденной и, как ему кажется, спасительной полуправды. Настоячивое желание никого не обидеть, не задеть, не причинить боль оборачивается тем, что он постоянно ее причиняет, и в первую очередь самым близким и дорогим ему людям. Существует в мировой литературе такая вековая проблема: проблема принятия решения. Так вот Андрей Павлович как раз сеет вокруг себя нерешительность и компромиссность, заводящие его в тупик. Неумение сказать «нет», внутренняя бездейственность сводятся к капитуляции перед жизнью. Ни с кем, по сути дела, не вступая в конфликт в мире внешнем, Андрей Павлович все время несет конфликт в себе самом, ежеминутно по-

давливая его. Несоответствие между тем, что он хотел бы сделать, и тем, что он делает, душевно опустошает его.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что, желая творить только добро, щедро отдавая то лучшее, что есть в нем самом, мой герой никому не в состоянии принести счастья...

С одной стороны, виной тому лишь его собственный характер, но с другой стороны, и это не менее важно для образа, драматичность существования героя обусловлена и той действительностью, которая окружает Бузыкина, обусловлена обстоятельствами, в которых он оказывается помимо собственной воли. Нередко самые добрые и бескорыстные желания и поступки его словно выворачиваются наизнанку, обращаются в свою противоположность, сталкиваясь во внешнем мире с непорядочностью или непониманием.

Такой характер изначально требовал особого подхода, точного и тонкого стилистического решения. Можно было сыграть трагедию талантливого человека, можно было — бытовую драму, то есть еще одну вариацию на тему любовного треугольника, или, наконец, пойти путем чистой комедийности. И в каждом случае получился бы свой фильм, на свою тему. В подзаголовке картины значится «печальная комедия». Но Данелия сразу призвал нас отказаться от облегченных комедийных ходов и во всем стараться исходить из логики существования персонажей. Подлинная жизнь сама по себе сплав трагического и смешного, поэтому чем ближе к жизни окажутся герои, тем большую значительность обретут их судьбы. Смешное в «Осеннем марафоне» не требовало, даже исключало возможность специального обыгрывания, ибо возникало как обратная сторона, изнанка драматических ситуаций. И в этом смысле Данелия

был беспощаден к себе и ко всем нам. Проблема жанра в картине решалась, как мне кажется, прежде всего через характер главного героя. Насколько нам это удалось, судить, конечно, зрителю, но мне хочется отметить тех, кто непосредственно со мной решал эту задачу. Я имею в виду своих замечательных партнерш — Н. Гундареву и М. Неёлову, актрис редкостной эмоциональной отдачи и заразительности...

Странное чувство испытывает актер, расставаясь с героем, которого он сыграл. Целый год провел я с Андреем Павловичем, целый год прожил его незадачливой жизнью. Теперь надо перевести дух, осмотреться. Планов и предложений, конечно, много, предстоит большая работа, но какая именно, говорить повременю.

Интервью вела И. Цимбал

Майя Булгакова

Откуда

мы родом...

Наш фильм «Матера» по-прежнему снимается в Осташкове, маленьком городке, что на озере Селигер в Калининской области. Эти места выбрала для натурных съемок своей картины режиссер Лариса Шепитько.

Каждая моя поездка в Осташков, каждая съемка вновь и вновь возвращает мою память к Ларисе, к нашим встречам в общей работе. И не только над ролью Насти в «Матере»...

В моей жизни нередко случалось так, что с тем или иным режиссером я работала над несколькими ролями, порою даже из фильма в фильм. Но что ка-



сается Ларисы Шепитько, то здесь все было особенным.

Впервые мы встретились пятнадцать лет назад, на пробах к картине «Крылья». Честно говоря, я не верила, что меня утвердят на роль Петрухиной. Знали меня тогда как «эпизодницу», а тут сложнейшая, необычная роль, когда от актрисы во многом зависит, как сложится картина в целом. Шепитько не побоялась риска, отдала мне Петрухину. Поверила. Причем поверила мне с первого дня. Иначе я бы не смогла работать над этой ролью. Хотя поначалу было нам трудно: трудно находили контакт, трудно вырабатывали общий язык. Теперь, спустя много лет, понимаю — Лариса помогала мне, пусть и не самым легким для нас обоих способом, открыть в себе какие-то новые творческие ресурсы, стать иной Булгаковой. Надо было совершить рывок, и Шепитько настойчиво вела меня к этому.

Была тогда Лариса очень молода, ей и тридцати не было. Но меня, уже имевшую к тому времени некоторый опыт работы с режиссерами разных поколений, поражала духовная, творческая зрелость Шепитько, принципиальность и определенность ее этической и эстетической программы. Она четко знала, о чем хочет говорить с людьми в своей картине, и уме-

ла реализовать поставленные перед собой задачи в работе со сценаристами, оператором, художником, с нами — актерами.

Вышла наша картина на экран, и гвардии капитан Петрухина круто изменила всю мою актерскую жизнь...

Потом было немало интересных ролей. Были очень памятные встречи с прекрасной литературой, прекрасными режиссерами. Были удачи, были и поражения. Жизнь продолжалась. Но точкой отсчета для меня так и остались «Крылья» — начало всех моих начал...

И Шепитько продолжала снимать свои картины. Я знала — она никогда вновь не работает со своими прежними актерами; бывают режиссеры, для которых это непреложное правило, творческая установка. Есть в ней, вероятно, свой смысл. Но все-таки я ждала новой встречи с Ларисой.

Года три назад журнал «Искусство кино» напечатал репортаж со съемок фильма Шепитько «Восхождение» по повести В. Быкова «Сотников». Приводились там и слова Ларисы о том, что она ревнует меня к новым моим ролям, что мечтает о новой нашей совместной работе. Для меня эти слова были великой радостью, обещанием, в которое боюсь поверить: вдруг не сбудется. Но — сбылось!..

После «Восхождения» Шепитько начала работать над экранизацией повести Валентина Распутина «Матера» и предложила мне роль Насти. Роль, совершенно не схожую с тем, что я играла у нее в «Крыльях».

Она много говорила со мной не только о Насте, но и о будущем фильме в целом. Талантливая проза Распутина увлекла ее. Вообще надо сказать, что Шепитько тяготела не столько к сценарной литературе, сколько к прозе. Мне кажется, чаще всего ей надо было встретиться с каким-то ярким литературным событием, чтобы

загореться, задуматься о том, как бы она рассказала о прочитанном на своем, кинематографическом языке, и только тогда она могла начинать работу. При этом она всегда искала в литературе духовно близкую ей мысль, которая затем и определяла смысл ее фильма.

В «Прощании с Матерой» Шепитько увлекала идея щедрой духовности русского человека и сила этой духовности. А корни этой духовности виделись ей в памяти народной, что передается из поколения в поколение. Убить такую память — все равно что убить в человеке что-то живое, надругаться над его душой. Уйдешь от своего прошлого — и умрет твое сердце. Откуда мы родом — можно ли об этом забывать?..

Об этом и писала Лариса Шепитько сценарий вместе с Рудольфом Тюриным. Об этом и начала снимать картину. Ключ к ее замыслу, мне кажется, в словах Дарьи, которые героиня произносит, прощаясь с родительскими могилами: «Каждого мы видим и с каждого спросим... Правда в памяти... У кого нет памяти, у того нет жизни...»

Лариса Шепитько погибла в самом начале съемок. Но мы продолжаем работать, фильм снимает ее муж, режиссер Элем Климов. Для нас важно сохранить замысел, идею «Матеры».

Памятью о прошлом жива и Настя, которую я играю. Она — одна из подруг Дарьи, главной героини фильма. Мы много беседовали с Ларисой, чем же отлична Настя от остальных своих деревенских сверстниц, что собрались перед затоплением деревни Матера вокруг сильной и мудрой Дарьи, и вот каким выстроился образ в этих предварительных беседах.

Настя — чудаковатая, странная — самая счастливая из своих ровесниц. Все женщины — Дарья, Сима, Катерина, тетка Лиза — одиноки. Кого-то из них обездолила война, кого-то бросил муж, у кого и вовсе

семья не сложилась. Словом, бобылки. А рядом с Настей — ее старик, Егор, с ним прожитая вся ее жизнь. Что-то сказовое виделось Шепитько в этой деревенской паре — «жили-были старик со старухой»... Они нераздельны. Есть Насте с кем и радоваться, и горевать, и ссориться, и смеяться. И дом ее не пустой, когда возвращается она туда от своих горьких, одиноких подружек. У Насти есть опора, какая-никакая, а есть! В том ее счастье.

Мне чаще всего приходилось играть судьбы несчастливые, иногда и вовсе загубленные. Этим и определялось мироощущение моих героинь — драматическое или трагическое.

Пожалуй, только один раз довелось мне сыграть счастье — доброе, уверенное в завтрашнем дне, безбрежное счастье. Это было в картине «Последний месяц осени», где я играла Марию. Слов у меня в этой роли почти не было. О счастье я должна была рассказать улыбкой, смехом, кипучей энергией, которая переполняла Марию, стремившуюся и всех остальных заразить своим солнечным даром радоваться жизни. Это была редкая, прекрасная гармония человека и окружающего его мира.

У Насти из «Матеры» — совсем другое счастье. Это счастье застенчивое. С лица Насти не сходит робкая, даже чуть жалкая улыбка. Она как бы смущается, стыдится перед подругами, что выпал ей удел лучший, чем им. И в этом тоже характерная черта русского человека — его совестливость. Ведь ни в чем не виновата Настя перед своими сверстницами, а все равно будто извиняется перед ними за то, что повезло ей больше, чем им.

Счастье Насти и обреченное. Только душа ее — детская, ясная — еще не верит в это, что и держит Настю на земле. Страшно ей, как и Дарье, Симе, Лизе и другим покидать Матеру, но все же первой уезжает

она. Потому что едет Егор — как он, так и она, другого решения у нее быть не может. К тому же, хотя все вокруг рушится на глазах, Настя внутренне не допускает мысли, что навсегда прощается с Матерой и пришла последняя разлука с родной землей.

Очень важна для меня сцена отъезда Насти и Егора в город. В этом эпизоде — весь характер Насти, вся ее любовь. Ей горше за Егора, чем за себя, о себе ей некогда задуматься, все мысли заняты его болью. А для себя она оставляет надежду. Егор понимает, что пришел конец Матере и вместе с тем их прежней жизни. А Настя приговаривает: «Ниче... ниче... может, еще ниче...» Это и вера ее, что отъезд их временный, все еще образуется, встанет на прежние места. И лишь стоя в лодке и глядя на удаляющийся берег, Настя осознает, что возврата нет. Все! Вот он — конец при жизни! И падает как подкошенная...

Еще одна тема возникает в фильме вместе с образом Насти — это любовь ее, такая самоотверженная, незамутненная долгими годами совместной жизни с Егором. И Настя, что воротится в Матеру после смерти мужа, уже сама почти мертва. Она все пытается понять, как же это так вышло, что Егора ее нет, а она все еще ходит по земле... А зачем ей без него по земле ходить?

У нее одна мысль — скорее уйти к Егору, отыскать его в какой-то другой жизни, так мнитесь Насте в утешение. Улыбка лишь однажды вернется на ее лицо, когда она станет рассказывать старухам о смерти Егора. Она говорит о нем, и он снова, рядом, и это дает ей мгновения счастья.

Наверное, я слишком много говорю «счастье», «счастлива»... Но именно это и хотела видеть Шепитько в образе Насти.

Лариса Шепитько была всегда очень внимательна к выбору исполнителей. Победа акте-

ра — это была ее победа. Причем она постоянно стремилась к созданию точного актерского ансамбля, она хотела как бы увидеть его заранее. Так было в «Крыльях», так было в «Восхождении», где она «открыла» двух молодых талантливых актеров — Б. Плотникова и В. Гостюхина.

Ориентиром в «Матере» стала для нее, естественно, Дарья. От того, кто будет играть Дарью, зависел и выбор других исполнителей. Шепитько очень долго искала актрису. И нашла ее — это Стефания Михайловна Станюта, народная артистка Белорусской ССР. Ее хорошо знают минские театральные зрители, а в кино она снималась немного, в основном в эпизодических ролях.

Я уже несколько месяцев работаю со Стефанией Михайловной и все больше убеждаюсь, как она по-человечески близка распутинской Дарье. Я не ставлю этим знак равенства между актрисой и ее героиней, но Станюта, на мой взгляд, наделена той же высокой духовностью, что Дарья, той же щедрой любовью к земле, к природе.

С другим известным артистом из Белоруссии, Павлом Кормуниным, я снималась уже несколько раз. В «Матере» он играет Егора, и нам очень помогает прежнее знакомство, внутренний контакт и взаимопонимание, которое, я надеюсь, скажется на нашей работе.

Обычно, когда говоришь о роли, в которой снимаешься, то заключаешь такую беседу словами о том, что с волнением ждешь выхода фильма на экран и суждений зрителей. Это правда — все мы работаем для зрителя. Но что касается «Матеры», то эта работа — прежде всего наш долг перед нашими погибшими товарищами. Долг и наша память о них.

А. Липков

Что есть профессия?

Посмотреть, как работает Никита Михалков, завершивший двухсерийную экранизацию «Обломова», хотелось по множеству причин. Уже потому хотя бы, что фильмы его вызывают сейчас всеобщий интерес, удивляя не только мастерством молодого художника, но и стремительностью его движения в искусстве, его работоспособностью.

Интересной казалась и возможность проследить, как работает Михалков с актером: это неизменно сильная сторона его картин. Причем существенно то, что внимание к актеру у Михалкова не означает невнимания ко всем прочим компонентам фильма: с подобным в кинематографической практике нередко приходится встречаться, причем не только в форме профессионального неумения, но, хуже того, в форме «принципиальной» позиции.

Актерам в его фильмах легко дышится, потому, наверное, так притягательно для них сегодня имя Никиты Михалкова — к нему с готовностью идут сниматься и новички-дебютанты, и опытные мастера кино и театра. Участие в его фильмах помогает им открыть в себе что-то новое, еще не реализованное на экране: так, к примеру, вторым рождением актера Павла Кадочникова стала его роль в «Не-

оконченной пьесе для механического пианино», давшая свежее дыхание его мастерству и таланту.

Ну, и наконец, хотелось разобраться в секрете необычной для нашего кино производительности съемочной группы Михалкова. «Раба любви», работу над которой оставил незаконченной другой режиссер, была заново целиком снята Никитой Михалковым на оставшиеся неизрасходованными средства — то есть на половину отпущенных на картину денег и за одну треть положенных на нее сроков; «Пять вечеров» — фильм, сделанный во время вынужденного перерыва между летней и зимней натурой двух серий «Обломова» (решение это было продиктовано производственной необходимостью — таков был единственно реальный путь сохранить съемочную группу, в противном случае ее пришлось бы распустить) полностью отснят за 26 дней. Такой стремительности темпов на «Мосфильме» прежде не знали.

Естественно, эти факты не стоили бы серьезного внимания, если бы речь шла лишь об очередной производственной единице, сделанной пристойно и в темпе, чтобы залатать дыру в студийном плане. Но здесь налицо произведения яркие, талантливые, никак не укладывающиеся в рамки «производственного середнячка». Они дают повод задуматься о том, как сочетать художественное творчество и требования производства, причем сочетать так, чтобы второе подчинялось первому, а не наоборот.

Канал Грибоедова, 119

О том, что в доме номер 119 по каналу Грибоедова происходит что-то необычное, можно было понять по стоявшим внизу на мостовой дигам и навешанным снаружи над окнами третьего этажа козырькам экранов, отбрасывающих в окна свет приборов. Потом, уже по пути вверх, по лестнице, заваленной досками, известкой, строительным мусором, с распахнутыми настежь дверьми обезлюдевших, опустошенных предстоящим капитальным ремонтом квартир стало без всяких объяснений по-



нятно, почему именно здесь обосновалась группа «Обломова». Пустой дом для многолюдного кинематографического вторжения — просто находка: здесь никто никому не будет мешать, да и попросту есть где разместиться — не выселять же ради фильма людей из их квартир.

А так — весь третий этаж с окнами, выходящими на Мойку (никакой рисованный задник не заменит этого настоящего, живущего и дышащего петербургского фона), занят сейчас двумя съемочными объектами — квартирой Ильинских и квартирой Обломова. По реальной романной топографии они находятся в разных домах, на далеких друг от друга улицах — здесь же они, в интересах производственного удобства и не в ущерб экранной правде, рядом. Объект «квартира Ильинских» уже отснят, сейчас идет работа в квартире Обломова.

Даже беглый взгляд на интерьер незамедлительно обнаруживает, как много труда вло-

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».
Обломов — О. Табаков

жено в эту вроде бы и не слишком сложную декорацию, так тщательно обставленную старой мебелью, фарфоровыми вазочками, бронзовыми статуэтками и подсвечниками, увешанную картинами и картинками в рамках и рамочках. Не забыты ни иконка в углу, ни накрытая салфеткой тарелка с недоеденным куском пирога, почему-то оказавшаяся рядом со стопой книг на запылившейся этажерке, ни ночной фаянсовый сосуд под кушеткой Обломова.

По этой декорации вольготно расхаживать, переходя из одной комнаты в другую или в коридорчик передней. Ни камера, ни актеры не стеснены здесь изначальной заданностью будущих точек съемки, каковая есть в павильонных декорациях с заранее спланированными

для «стороннего» глаза камеры проемами и карманами, с отъятими потолками, позволяющими расположить над стенами ряды осветительных приборов. Естественно, в таком условном интерьере ставить свет и кадр куда как удобней и проще, но и художественный результат тоже обычно получается упрощенным, чего от нынешнего искушенного зрительского глаза уже не скроешь. Тем более что приблизительность световой среды и светового рисунка приводит и к приблизительности актерского самочувствия в роли. Как бы ни старался актер, он не может забыть, что он в декорации, что перемещения его в мизансцене обусловлены не только ощущением роли, но расположением камеры и приборов.

Характерно, что в павильоне Михалков (конечно, не он один — этот метод завоевывает сегодня и других сторонников) остается верен принципам реального интерьера. Мне случалось бывать на «Мосфильме», когда шли съемки «Пяти вечеров»; декорация этой картины была не условной трехстенной выгородкой, но реальным пространством со всеми положенными стенами и потолками (это уже оператору приходилось ломать голову, как такой интерьер осветить, но зато и свет этот был до конца убедителен своей естественностью и натуральностью, непохожестью на примелькавшиеся киноштампы).

Актер в такой декорации ощущал себя не временным гостем, позванным лишь на часы съемки, но хозяином, жильцом с постоянной пропиской.

И тем более помогают актеру стены доподлинного дома — помогают своей настоящестью, материальной вещественностью, добротностью старой кладки, осязаемостью фактур, истинностью дневного света и цвета неба за окном интерьера, сознанием того, что не здесь, так в другом таком же доме жил реальный Илья Ильич Обломов (конечно же, реальный — пусть даже Гончаров придумал его, но вымысел этот уже давно для всех нас реальность гораздо бо́льшая, чем судьбы большинства современников писателя, живших на самом деле).

Ненарочитые, там и здесь почти вскользь,

как бы случайно попадающие в поле зрения детали еще и еще раз показывают, как много значит для автора фильма каждая мелочь, внушающая веру в подлинность этого мира, прибавляющая какую-то, пусть даже самую прозрачную, краску к психологическому портрету обитателей этого жилища. Вот в углу потолка подтеки от худой крыши, возникшие, надо думать, ненамеренно, но оказавшиеся вполне на месте. Вот зеркало с растрескавшейся амальгамой. Вот ниточки паутины, повисшие в углу комнаты. Вот снова паутина — на креслах, на шторах. И еще паутина — ее тончайшие нейлоновые ниточки навешивают сейчас художники Адабашьян и Самулевкин на облупленную женскую головку, стоящую на этажерке.

Потом они с той же тщательностью будут засыпать тонюсеньким (так трудно, чтобы он лег равномерно) слоем пыли полированный, красного дерева столик, чтобы по ходу сцены пыль эта от движения руки Захара, взлетев, задрожала в воздухе.

Потом Адабашьян (кстати, в этой картине, как и в двух предшествующих, он не только художник, но вместе с Никитой Михалковым автор сценария), склонившись над листом бумаги, в считанные минуты набросает карандашом портрет Штольца, который вскоре, окаймленный рамкой, займет свое место на стене. А Адабашьян в это время, все с той же поглощенностью делом, уже будет швабрить мокрой тряпкой пол, оставляя под стульями, столом, кушеткой, невычищенные пятна, какие наверняка оставил бы и гончаровский Захар, коему по его званию слуги эту работу и надлежало делать. Кто знает, прочтется ли эта неброская подробность на экране, но в любом случае работа, которой занят сейчас Адабашьян — сужу по тому, как он ее делал, — не кажется ему напрасной: даже если зритель оставит без внимания эту частность, она поможет правде актерского самочувствия в роли.

Не часто случается видеть автора фильма, поглощенного столь прозаическим, мало похожим на то, что принято называть высоким словом «творчеством», делом. В конце концов в любой группе есть предостаточно разного

рода ассистентов и помощников: можно распорядиться — они сделают. Но для Адабашьяна, как видно, нет работы зазорной и незазорной — любая достойна уважения, естественно, если это работа нужная.

Пример уважения к труду, равно как и неуважения, всегда заразителен, особенно в таком недолговечном, непостоянном коллективе, каковым является съемочная группа: как ведет себя главный в ней (а в данном случае это триединый автор Михалков — Адабашьян — Лебешев), так ведут себя и все остальные. Очень несложно приучить людей выполнять свою работу от сих до сих, «качать права», доказывая, что не тебе положено этим заниматься, валить вину на соседа. Гораздо труднее внушить каждому в группе сознание не единоличной ответственности за какую-то отдельную, сугубо специальную часть работы, но общей ответственности за весь ее результат...

Пока длятся эти приготовления, актеры тоже не сидят без дела. Правда, что касается Олега Табакова, то сидение без дела для него и есть дело, этап вживания в образ. Залегши в теплом стеганом халате на обломовской кушетке, он почитывает свежий номер «Литературки», вращает в перину, обживается на своем рабочем актерском месте. А Андрей Алексеевич Попов (трудно узнать его в этом гриме, с огромной выпирающей лысиной, всклокоченными бровями, обвислыми нечесаными бакенбардами и корявой накладной челюстью) расхаживает в валенках по квартире, примериваясь, присматриваясь, приносиваясь к антуражу, в котором ему в этой роли жить.

Позднее у фотографа группы я увижу полугодичной давности фотографию улыбающихся Михалкова и Адабашьяна, стриженных под совершеннейший ноль: оказывается, со своими шевелюрами они расстались в знак солидарности с Поповым, грим которого требовал наголо обритой головы. Вроде бы пустяки, мальчишество, шутка, но в этом жесте ощутима, по-моему, и серьезная готовность на равных с любым участником общей работы переживать все связанные с нею неприятности и трудности.

Репетиция

Собственно момент, когда началась репетиция, я прозевал. Да она словно бы и началась сама собой. Просто люди ходили по комнате, сидели в задумчивости, о чем-то иногда переговаривались, советовались, а потом почти без ощутимого перехода начали примерять на себя роли, искать мизансцену будущего фрагмента, нащупывать пластику, интонации, ритм.

Потом, после разговора с режиссером, станет ясным, что это отсутствие пограничной линии между подготовкой к работе и самой работой было никак не случайным. Это принцип, вполне осознанный и продуманный. Впрочем, рассказать о нем лучше самому Михалкову. Обращаюсь, забегаю вперед, к интервью с ним:

— Основная задача режиссера — создание на площадке особого мира, который, с одной стороны, выражал бы индивидуальность героя, а с другой — вливался бы органической частью в общую ткань фильма. То есть мир этот должен стать в результате целостным миром картины.

Для достижения этого необходимо: первое — свобода актерского самочувствия, и второе — создание в группе такой атмосферы, которая делала бы незаметным и безболезненным переход от праздности к делу. По возможности надо добиваться того, чтобы работалось легко, чтобы каждый из участников работы ощущал себя членом единого творческого организма, чтобы работа приносила ему удовольствие.

Каждую сцену я стараюсь как можно более тщательно разбирать вместе с актерами во время предварительных репетиций, а затем уже на месте съемки, в декорации стараюсь проводить вместе с актерами как можно больше времени. При этом не обязательно даже репетировать.

Можно разговаривать о всякой всячине, пить чай, обсуждать вчерашний хоккей, но так или иначе при этом будет подсознательно происходить вживание в атмосферу, стены декорации постепенно начнут делаться для актера родными.

Есть режиссеры, считающие достаточным отрепетировать сцену в номере гостиницы, после чего ее уже можно сразу снимать на площадке. Не думаю, что это путь верный. Даже если сцена получится вполне гладкой и складной, даже если она не будет раздражать диссонансом между поведением актеров и местом, где они действуют, все равно, я уверен, при этом потеряется что-то неуловимое, быть может, даже незаметное глазу, но каким-то образом влияющее на наше восприятие. Даже если актер, казалось бы, сыграет в итоге ничуть не хуже, все равно это «вживание в стены» наверняка сохранит ему силы, он не должен будет тратить свою эмоциональную энергию на вхождение в мир фильма — этот процесс будет идти подспудно, как бы сам собой. И в итоге работа пойдет легче, за то же время можно будет больше снять...

Все это будет сказано позже, а пока режиссер репетирует с актерами. Та сцена, которую они сейчас готовят, станет первым нашим знакомством со взрослым Обломовым, проживающим в Петербурге, на Гороховой улице, уже оставившим службу, распрощавшимся с благими надеждами, коротающим день за днем, полеживая на диване.

По всем драматургическим канонам сцена эта экспозиционная, вводящая нас в жизнь героя, в суть его характера, и обо всем этом надо рассказать, кратко и емко, в короткие минуты сообщить зрителю ту необходимую информацию, без которой не понять сути дальнейшего действия.

Ничего особенного в сцене не происходит — точнее, происходит самое для Обломова обычное, ежедневное, ничем его не удивляющее, а если и огорчающее, то тоже привычно и не рана души — он давно уже сжился и с этим сонным бытом, и с ленивым Захаром, переделывать которого бесполезно, да и незачем.

Разговор в сцене вертится вокруг письма от управляющего, которое куда-то задевалось, конечно же, по вине Захара (потом оно найдется под периной у Обломова — сам же его туда и сунул), вокруг квартиры, за которую не плачено, мясника, который не хочет давать

в долг, потому что долгу уже и без того 86 рублей, а все из-за того, что Захар ест не в меру, хоть еда ему и не впрок. Но и перебраниваясь друг с другом, барин и слуга делают это лениво и нехотя, скорее по привычке, чем по необходимости. Захар попутно наводит порядок в комнате, то есть не приближает ее на самом деле, но лишь кое-как маскирует наиболее явные следы беспорядка. Скажем, не уносит тарелку с остатками недоеденного пирога, а задвигает ее на этажерку, прикрыв сверху газетой.

На эту родившуюся в ходе репетиции придумку Михалков реагирует радостным смехом: ему явно нравится и актер в этой роли, и сам живой ход работы — общение с талантливым человеком, не устающим предлагать неожиданные, работающие на образ детали.

«Уж коли я ничего не делаю... — бубнит Захар — Попов, вяло огрызаясь на ругань хозяина. — Вон все подметено, прибрано, словно к свадьбе, чего еще?»

На этих словах он открывает дверцу шкафа, и это движение подсказывает режиссеру новую мысль:

— Пусть при открывании дверцы из шкафа что-то вываливается, книги какие-нибудь, чтобы он мог все это запихнуть назад: открыл дверцу и тут же закрыл. Тогда у Захара будет возможность физическим действием заявить, что у него все прибрано, и в то же время показать нам, что это далеко не так.

Попову эта придумка нравится, но минутой позднее он возвращает ее Михалкову в еще более занятом варианте: Захар не запихнет выпавшие книги обратно в шкаф, а затолкнет их под шкаф швырком ноги.

— Принято! — с удовольствием затверждает предложение Попова режиссер, и репетиция катится дальше, обрастая новыми идеями, шлифуя их, оставляя в итоге детали, жесты, интонации, максимально точные, складывающиеся в целостные человеческие характеры, в единую линию человеческих взаимоотношений.

Кто-то предлагает (не успеваю даже заметить, кто именно, — так мгновенно движется этот ток сотворчества от одного участника



съемки к другому), чтобы Захар ходил по комнате не в валенках, а в носках — толстых, в несколько пар натянутых на ноги. Опять как будто мелочь, но мелочь никак не лишняя. Она сохраняет то самое ощущение плохо топленных комнат, которое должны были передать валенки на ногах Захара, но при этом еще и самому ему дает дополнительную краску человека домашнего, ленивого (так нет надобности лишний раз обуваться, потом еще и разуваться — в носках можно тут же и залечь на свой топчан в передней) — видно, он и на улицу сегодня не выходил.

Собственно говоря, все это мое личное восприятие сути найденной детали — на площадке никто ее столь пространно не аргументировал, вообще никак не аргументировал. Смысл ее был воспринят как само собой разумеющийся, а раз так, то нечего задерживаться на решенном — надо идти дальше, продолжать работать.

*«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».
Обломов — О. Табаков,
Ольга — Е. Соловей*

Иногда актеры, малость подразошедшись, начинают весело хулиганить, играть с явным перебором, предлагать заведомо то, что в картину никогда не войдет. Скажем, Попов, появившись в дверях, по собачьи обнюхивает пристенок, а затем, задрав в сторону ногу, уже затянутую в мохнатый носок, принимает известную собачью позу. В общем-то это баловство, но, во-первых, приятно, когда люди, несмотря на славу, звания, общественный вес и прочее, не теряют способности по-детски забавляться, подшучивать над самими собой, а во-вторых, баловство это совсем бесполезно для работы — ведь суть образа Захара в его собачьей преданности хозяину. Так что, фантазируя на эту тему, пусть даже шаржируя ее, актер как бы берет там и сям пробы грун-

та, нащупывает краски, которые пригодятся для роли. Ну, и помимо всего прочего, шутилая придумка, даже если она не встанет «лыком в строку», поддерживает радостную атмосферу интересной работы, дружеского общения единомышленников по искусству. Здесь есть это непереносимое ощущение удовольствия от работы, радости, что собрались именно эти люди, что у них есть возможность делать именно этот фильм, что отыскивается именно то, что хотелось, что для будущей картины нужно. Когда Табаков для конца сцены, где его герою предстоит проснуться и по привычке кликнуть Захара, дремлющего в передней, предлагает, чтобы Обломов просыпался от того, что на лицо ему плюхнется фоллиант, за чтением которого он и заснул, Никита Михалков бросается целовать актера. Ну, конечно же, это именно то, что надо. Молодец Табаков!

Эта атмосфера радости, увлеченности работой оказывается магнетически притягательной, способной вовлекать в себя всех участников съемок. Продолжая заниматься своим делом, бесшумно (у всех на ногах войлочные шлепанцы) и быстро появляясь в кадре, чтобы

поправить грим или дополнить какой-то деталью реквизит, работники группы не перестают быть и благодарными зрителями. И, право же, им нередко приходится зажимать рот ладонью, чтобы не прыснуть не вовремя от смеха, не помешать незапланированной зрительской реакцией репетиционному прогону.

За всем этим было отрадно наблюдать еще и потому, что ход работы был на редкость последовательной, чуть ли не буквальной реализацией творческих деклараций режиссера, каковые в кинематографической практике, увы, так часто остаются лишь всего-навсего декларациями.

И здесь я опять возвращаюсь к высказываниям Никиты Михалкова, к его творческим принципам, сформулированным в словах и подтвержденным делом:

— Я уверен, что самое главное для режиссера — бесконечная любовь к актеру. Мой собственный актерский опыт научил меня пониманию того, как трудна эта профессия, естественно для тех, для кого она искусство, а не шоу-бизнес. Актер должен чувствовать, как он любим и нужен, как благоговейно

*Рабочий момент.
режиссер Н. Михалков
у камеры*



к нему относятся. И если он поверит в это, тогда он заплатит, может быть, даже не результатом своей работы, но стремлением к этому результату.

Для меня близка формула «Счастье — это когда получается». Несовершенная форма глагола ставит на первое место не результат сам по себе, а процесс, ведущий к этому результату. Лично мне близок именно такой подход.

При всем нашем стремлении побыстрее закончить работу, счастье ее не в конечном результате, а в процессе достижения этого результата, в той полноте жизни, которую дает работа.

Самое пагубное для режиссера — снимать картину лишь ради вознаграждения за нее, в чем бы это вознаграждение ни выражалось — в деньгах, славе, премиях, зрительском ажиотаже.

Я не хочу быть ханжой: радостно, когда зритель принимает картину, приятно, когда она приносит фестивальные награды. Но я никогда не хотел бы приступать к работе над картиной даже с тайным стремлением ко всем этим заманчивым благам. Если такие мысли появляются, режиссер поневоле, может быть, даже не отдавая в этом себе отчета, начинает переоценивать значение собственной персоны в процессе создания картины. Ты должен снимать ее только тогда, когда полон ею, когда просто-напросто не можешь ее не снимать...

Счастливая увлеченность работой, радость рождения ярких деталей, придумок не мешают Михалкову быть упрямо требовательным к себе, к актерам, взыскательно отрабатывать сцену по всем ее компонентам — по ритму, интонационному рисунку, по нагруженности смыслом каждого движения, каждого перемещения актера в мизансцене. Вроде бы вполне можно удовлетвориться только что отыгранным прогоном. Но Михалкову он кажется еще сырым: вот эта часть прохода была вялой по ритму (в следующем прогоне он будет подстегивать ее, отщелкивая ритм ударами пальцев). Вот здесь подход к шкафу был формален, не мотивирован внутренним посылом — нужно дать ему оправдание. Пусть

Захар идет к шкафу, чтобы сунуть на полку письмо, оказавшееся не тем письмом, которое нужно барину. Еще: слишком театральна крупнота обыгрываемых актером деталей — надо играть все то же, но только как более проходное, не фокусирующее на себе чрезмерного внимания, сливающееся в сквозной нерасчлененный поток. «Чтобы одно цеплялось за другое, — настаивает режиссер. — Ничего отдельного — все вместе»...

Все это время оператору Павлу Лебешеву делать как будто бы нечего. Камера уже готова к съемке, водружена на тележку-штатив, бесшумно перекатывающуюся по полу на толстых резиновых шинах. Операторская группа успела сделать всю подготовительную работу четко, быстро, вроде и незаметно, не привлекая внимания остальных к своим проблемам. Так что время Лебешева настанет, когда окончат репетицию актеры.

Это, однако, не совсем так. Пусть пока камера и не участвует в репетиции, все равно работа неизменно идет с учетом ее будущего присутствия, с учетом того, что сцена будет сниматься короткофокусной оптикой, единым непрерывным планом, сама длительность которого передаст неторопливость, заторможенность идущей в этом доме жизни.

За камеру пока играет сам режиссер, иногда он даже движется вслед за мизансценой, как бы неся на руках воображаемую рамку кадра, останавливается по временам, оговаривает с оператором какие-то детали («Паша, здесь мне понадобится наезд»), корректирует с ним будущий кадр. Все, что ни произойдет перед камерой, должно получить одобрение оператора. Обычно оно выражается в молчании: Лебешев вмешивается лишь тогда, когда требуется что-то изменить, подправить. Вот и сейчас: уже после того, как снят первый дубль, оператор добавляет от себя еще одну вроде бы не слишком приметную деталь — велит поставить на столик подсвечник с догорающим огарком: Захар после того, как отдернет штору, свечу задует. Частность. Но частность совсем не лишняя: дело тут не в том, чтобы украсить кадр еще одним световым эффектом, но в правде света, световой

атмосферы, неотделимой от правды человеческих характеров. Непогашенная свеча расскажет нам о хозяине этих комнат (так, видно, и заснул над книгой, не позаботившись загасить свечу, хоть и за свечи, верно, тоже давно не плачено и лавочник грозит перестать давать их в долг), даст слуге еще одно физическое действие, дополняющее еще одной крупницей правды смысл его существования — в кадре и в жизни.

Работа Лебешева заслуживает отдельного обстоятельного разговора. Сегодня он один из самых интересных профессиональных операторов нашего кино, на редкость свободно владеющий камерой, не боящийся работать в самых критических световых режимах, подчас при освещенности минимальной — кстати, именно так обстоит дело в снимающейся сейчас сцене «Обломова»: тусклый свет пасмурного зимнего дня, проникающий в окна, резкие перепады между то и дело попадающими в кадр просветами окон и сумраком комнаты — все это не нивелируется под общий знаменатель добавочными источниками света, но, наоборот, бережно сохраняется. Световые приборы, используемые очень скупно, чаще всего не для прямого, а для отраженного освещения пространства, лишь подчеркивают естественный световой рисунок, где надо усиливают его, ставят необходимые акценты, но ничего ему не навязывают, не насилюют правды реального света. Михалков до конца доверяет вкусу своего оператора, его чутью к фальши. Есть редкая слитность целей в их общей работе, единое понимание пластических задач, единая установка на актера как на главенствующего в кадре.

Мои ощущения от Лебешева-оператора целиком подтвердил потом в разговоре Андрей Алексеевич Попов:

— Впервые встречаюсь с оператором, — сказал он, — который не мучает актера: посмотри сюда, здесь пройди на шаг дальше. Чувствую себя легко, как в театре. Ощущение почти полной свободы. Во всяком случае ограничения, налагаемые техникой, самые минимальные.

И при всем этом самое важное то, что

Лебешев снимает не просто актеров в их ролях, но общую тему сцены. Все, что ни есть в поле кадра — лица людей, свет, детали среды, — все он вписывает в атмосферу действия, в движение развивающейся темы.

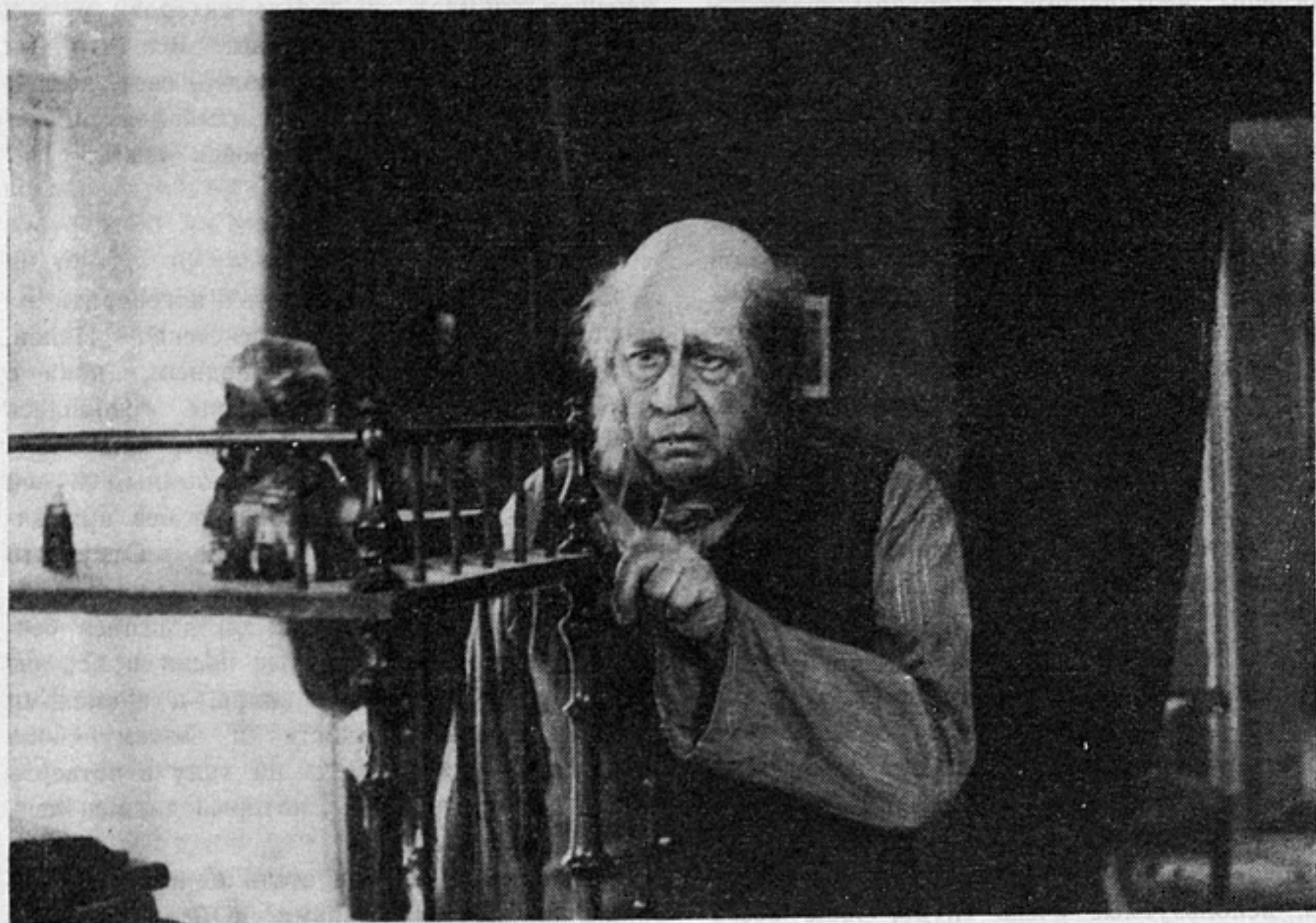
Интервью с А. А. Поповым

Первым, с кем мне удалось поговорить на площадке, был Андрей Алексеевич Попов, оказавшийся на время свободным, пока в стенах обломовской квартиры готовилась съемка продолжения той же сцены; шла обычная предсъёмочная суэта — необычным в ней было лишь то, что делалось все без привычного киношного гама и гомона. Откуда-то вдруг появился Никита Михалков, казавшийся похожим на привидение: он двигался бесшумно, ступая на оттянутые носки и как бы неся перед собой рамку кадра, и временами застывая в неподвижности и затем снова пускаясь в путь, бормоча на ходу в четверть голоса дикторский текст, который должен лечь на этот проезд камеры.

Голос автора должен стать одним из очень важных слагаемых фильма. «Обломов» задумывается как картина очень литературная, следующая не только событиям романа, но самой романной форме изложения. Слова автора будут сопровождаться шелестом переворачиваемых страниц, открыто подтверждающих, что фильму предшествовала книга, что это есть ее экранизация. Но все это, как можно почувствовать уже по черновому, только еще складывающемуся сейчас наброску будущей сцены, никак не равнозначно иллюстрированию.

Прошло время, когда кинематограф, утверждая свою, как искусства, самоценность, отрешивался от своей старшей родни — литературы. Сегодня он уже может идти следом за ней, оставаясь при этом самим собой, кинематографом. Больше того — открывая в себе новые возможности.

Пока режиссер промеряет, проигрывает будущий проезд камеры, операторская группа занята технической подготовкой его осуществления. Для этой цели с «Мосфильма» при-



везена импортная новинка — стедикам, который здесь впервые будут опробовать. Стедикам состоит из корсета, одеваемого на оператора (Лебешев в нем кажется похожим то ли на космонавта, то ли на парашютиста), и прикрепляющейся к нему металлической руки, держащей камеру. Можно идти, бежать, спускаться и подниматься по лестнице — рамка кадра все равно будет устойчивой, не подверженной неизбежному в таких случаях дрожанию и дерганью, будто снято все с катящейся по рельсам тележки. На деле, как вскоре выяснится, стедикам совсем не так замечателен, как расписывают его рекламные проспекты, работать с ним тяжело и не слишком удобно, но, что верно — то верно, от многих хлопот он освобождает, заметно укорачивает время съемки, позволяя снимать и такие панорамы, какие иным способом вообще навряд ли удалось бы выполнить...

Впрочем, я, кажется, отвлекся от того глав-

*«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».
Захар — А. Попов*

ного, о чем собирался рассказать, — от интервью с Андреем Алексеевичем Поповым. Разговор с ним начался, естественно, с той роли, которую он в этом фильме играет, — с Захара.

— Соскучился я по таким ролям, хотя начинал как раз с персонажей характерных — помощник следователя Дюковский в «Шведской спичке», Яго в «Отелло», а уже потом пошли профессора и депутаты, потеснившие образы иного плана. Правда, характерная роль была у меня в «Учителе пения», картине лиричной и доброй, но там ее рисунок был совсем иным, далеко не таким острым, какого требует роль Захара.

Работа в «Обломове» знаменует для меня возвращение к тем самым ролям, которые мне

как актеру приносили наибольшее удовлетворение.

Захар написан очень остро — и по форме, и по пластике, и по внутреннему наполнению. Так что задача здесь одна — понять суть гончаровского характера, проникнуть в его внутренний мир, а затем выразить все это через себя — не высказать в репликах, а именно выразить.

Гончаров очень любит Обломова, но не меньше и Захара — это тип по-настоящему русский, человек преданный, готовый рабски служить своему барину, но совмещающий с веками впитывавшейся преданностью и мгновения ненависти. Это в образе самое интересное: Захар барина проклиная и до слез любит.

Полкартины с Никитой Сергеевичем мы уже сняли. Я уже сжился с ролью и, хотя три-четыре месяца до этого не снимался, но с героем своим все равно не расставался — читал, репетировал, думал. Так что у меня нет ощущения не то чтобы трудности роли — трудности есть в любой сцене, — но порога вхождения в роль.

Самое главное здесь не в том, чтобы отыскать в Захаре какие-то смешные штришки и детальки, но постараться сыграть все предельно искренне — так же, как чувствует и переживает он сам. Захар предан барину совершенно по-собачьи, до слез может переживать, что обидел его, хоть и не понимает, чем именно, старается, как может, утешить его и тут же, буквально через минуту, готов его проклинать за то, что из-за него переживал, плакал. Это самое интересное в искусстве — обнажение противоречия, конфликтность характера.

— Как вам работается с Михалковым, с вашими партнерами?

— Впервые я встречаю режиссера, который ищет в репетициях, в съемках живые связи — не профессиональные, а именно живые. Идя от актера, от его возможностей, его ощущения себя в роли, он в то же время очень точно знает, чего добивается. Вот это живое сотворчество для меня в кино самое дорогое.

С Олегом Павловичем Табаковым контакт в работе возник из репетиций, из разговоров — мы часто ездим вместе в «Стреле», у нас есть время для общения. Олег Павлович — актер по своему складу живой, импровизационный, работать с ним легко. То единомыслие, которое вообще присуще этой творческой группе, распространяется и на актеров, создает ощущение общей тональности, единого метода.

Когда работаешь над ролью, важно не придумывать себе заранее никаких приспособлений. Иначе ты становишься их рабом. А вот здесь, в декорации, в репетициях находится решение живое, непосредственное, идущее не от ума, а от образа сцены в целом. Если идти от желания напридумывать чего-нибудь поинтереснее, получается умозрительно. А важно, чтобы все возникало непреднамеренно, естественно.

Две недели у нас ушли на то, что вечерами мы репетировали в гостинице. Иначе нельзя: картина сложная, психологическая — с налета здесь не сыграешь. Репетиции были застольными: мы вчитывались в текст, разбирали второй план сцены, что делает герой, о чем он думает, когда говорит те или иные слова. Ведь произносимый актером текст — не самоцель, а результат внутреннего процесса. Важно понять, чем человек живет, вникнуть в то, что он в словах никогда не выскажет. А здесь, в декорации, вместе с нахождением мизансцены, рождается органичный пластический рисунок. Его уже легче реализовать — он подготовлен всей предшествующей работой, внутренним пониманием образа.

— Видели ли вы уже отснятый материал фильма?

— Я не уверен в том, что актеру вообще надо смотреть материал. На эту тему у нас когда-то был разговор с Черкасовым. «Почему, — говорил он, — мы, актеры, не умеем смотреть материал? Потому, что мы вгрызаемся только в себя».

Материал нужно смотреть, чтобы видеть свои ошибки. Но мы видим в зеркале экрана только себя и не видим сцену целиком. Этому только со временем можно научиться: воспри-

нимать экран целиком. Ведь зритель смотрит не только на актера: все, что ни есть в картине, оставляет в его восприятии свой след. А актер — как в подзорную трубу, как в микроскоп — видит только свои промахи, свои удаchi.

— Не мешает ли вам на съемках ваша вторая, режиссерская профессия?

— Когда я становлюсь актером, то режиссурой и саморежиссурой не занимаюсь. Конечно, я думаю над ролью, анализирую ее, но на площадке стараюсь забыть обо всем этом, полностью отдаться режиссеру, партнерам, чтобы ничто не сковывало в игре.

Режиссерский сценарий

Та легкость (отчасти, конечно, кажущаяся легкостью), с которой движется работа в группе Михалкова, слаженность, готовность к переменам в запланированном графике работы, что в хлопотном киноделе по множеству причин нередко бывает неизбежным, — все это во многом результат тщательной подготовки, долгих застольных репетиций с актерами, продуманности всех деталей каждой сцены — декорации, реквизита, операторского решения, атмосферы, то есть всего того, ради чего пишется режиссерский сценарий, но на деле все равно определяющегося обычно в последний момент, нередко прямо на съемочной площадке, наспех.

Всего этого хотелось коснуться здесь, поскольку режиссерский сценарий, каковой призван служить руководством к действию всей группы, у Михалкова очень не похож на тот, каким он обычно бывает. Здесь это не просто производственный документ, необходимый соответствующим отделам и звеньям студии для обоснования сметы, сроков и тому подобного, ни тем более отписочный документ (что тоже нередко случается: к чему мудрить, каким планом снимать — средним или общим, когда во время съемки все равно все еще десять раз переменится), но документ в первую очередь творческий, дающий ключ каждому из участников создания фильма в его работе, разъясняющий, обосновывающий ав-

торский замысел во всех его основных компонентах.

К этому этапу создания фильма Никита Михалков относится более чем серьезно, о чем, в частности, он говорил и в своем интервью:

— Режиссерский сценарий «Обломова» — результат очень большой, очень напряженной работы, проверкой которой становятся сами съемки. Перекадровывая сцену на площадке, проверяя еще раз, насколько истинным было ее решение, находишь либо подтверждение тому, о чем думал прежде, работая над сценарием, либо убеждаешься в ошибочности своих предположений. Происходит переоценка прежних концепций.

Помимо всего того, что обычно включает режиссерский сценарий, мы дополнили его подробной экспликацией, предваряющей каждую сцену. Собственно, аналогичную экспликацию мы делали и для двух наших предшествующих картин, но тогда она существовала отдельно от сценария — на этот раз мы их объединили.

Написание экспликации — дело очень трудоемкое, но, как нам кажется, затраченная работа себя оправдывает. Она помогает нам самим понять и сформулировать для себя образ будущей картины, и еще, что очень важно, она необходима не только для режиссера и актеров, но и для технической части группы. Она избавляет от необходимости объяснять каждому все то, чем он должен руководствоваться в работе...

Думаю, что бесполезно будет привести здесь фрагмент из экспликации «Обломова», тем более что навряд ли она когда-нибудь будет опубликована. А жаль: изучение подобного опыта могло бы немало дать практике (да и теории — тоже). Далеко не все режиссеры хотят и умеют анализировать свои замыслы, свои решения, тем более столь тщательно, столь придирчиво к своим возможным промахам и ошибкам (все те пять пунктов, по которым идет анализ, постоянны для каждой сцены).

Естественно, нет смысла предлагать принятую Михалковым методику как всеобщую

и единственно верную, но анализировать свою работу — на всех ее этапах — не вредно многим режиссерам. Итак, вот текст экспликации по сцене, снимавшейся сейчас на площадке. Она числится в режиссерском сценарии под номером 2 — «Утро Обломова».

I. Краткое содержание. После титров и картинок мы знакомимся с героем. Илья Ильич лежит на диване, погруженный в унылые мысли, пытаясь как-то отвлечься и найти виноватым в своем настроении кого-нибудь другого, а, кроме Захара, делать виноватым некого, он и пытается этим заняться. И письмо неприятное куда-то пропало, и неубрано вокруг, и мясник больше в долг не дает, потому что Захар много ест. Но все это сквозь лень, ни на чем не заостряя внимания. Захара зовет не столько для дела, сколько поговорить. Едва раздражится на него, выгонит и опять зовет обратно. Все про Захара знает: и что тот ворует по мелочам, и обманывает по мелочам, но в то же время и воровство, и ложь, и грубость принимает лениво и как должное. Отношение Захара к барину точно такое же. Он относится к нему снисходительно, хотя и благоговееет перед ним. Порой они даже сравниваются в поступках. Захар, не сдвинувшись с места, лжет барину, что ходил к мяснику. Не тронувшись с места барин лжет слуге, что написал письмо.

II. Время. Пластика. Режим. Костюм. Время суток, в которое происходит действие, не должно быть понятно с самого начала. Окна зашторены, изображение мягкое, неконтрастное, однотонное. Вся квартира Обломова до приезда Штольца должна быть как бы приглушена. Небрежность костюма Обломова нужно подчеркнуть. Он любит свободные, мягкие вещи и сквозь пальцы смотрит на неряшливость своего слуги. Мир Обломова должен быть очень четко обозначен в вещах, в привязанностях, в друзьях, в поступках. С течением времени он все более сужался и к моменту, когда мы с ним знакомимся, уже очень ограничен. Пластически хотелось бы достичь в изображении покоя ощущения давно

непроветриваемой комнаты, пыльных штор и мебели. И это должно касаться не только самого интерьера, но и натуры. Скажем, за окном квартиры Обломова всегда пасмурный, серый день.

III. Воображение. Настрой. Тон. Квартира Обломова — это нагнетание состояния. Вне зависимости от появления разных персонажей оно должно развиваться по одной прямой, каждая сцена — это еще одна капля в развитии общего состояния, а не самостоятельная единица, поэтому необходимо создать общую тональность, в которой и проиграется вся квартира Обломова.

Для Обломова его жизнь естественна, нужно попытаться и зрителя затянуть в это ощущение естественности жизни Обломова. Так как вся картина должна быть чрезвычайно литературной, необходимо создать для зрителя те правила игры, по которым он будет воспринимать происходящее. Его нужно приучить к тому, что он будет видеть. Это во многом будет зависеть от ритма, в котором с самого начала пойдет повествование. Чрезвычайно важно рассчитать ритм жизни Обломова: что для него является предметом изменения ритма и как он его меняет.

IV. Главное внимание. Сущность. Эффект. Главное внимание всей первой части сцены фильма нужно сконцентрировать на том, чтобы скука, которую испытывает Обломов, не перенеслась на зрителя. За ним должно быть интересно наблюдать. Видимо, нужен хоть один контрапункт, в котором соединится состояние Обломова еще с чем-то или на фоне чего-то проявится.

Думаю, что основным эффектом сцены должна быть пауза перед обоюдной ложью барина и слуги и сам факт того, что они лгут друг другу. Так же очень важно, чтобы зрительный ряд не поглотил информацию, которую необходимо донести в тексте.

V. Возможные ошибки. Ошибкой может стать желание веселить зрителя, то есть раскрашивать действие, разрушая общую тональ-



ность. Игране отношений барина и слуги «вообще», без истории этих отношений.

«Метод компании»

Разговор с исполнителем роли Обломова Олегом Табаковым был обстоятельным и долгим.

Чувствовалось, что актер не только охотно отвечает на журналистские вопросы, но и сам рад возможности высказаться по вопросам, явно ему небезразличным, наиболее — по существу профессии.

Метод, которым работает группа, снимающая фильм по «Обломову», — говорил Табаков, — это метод товарищества, компании — метод далеко не новый, но на редкость забытый. Забытый со всем размахом и страстью, с какими мы умеем предавать забвению и дурное и хорошее.

Вспомните хотя бы барбизонцев. Они вы-

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».
Обломов — О. Табаков.
Ольга — Е. Соловей.
Штольц — Ю. Богатырев

бирались на натуру, чтобы вместе коротать летний досуг, подышать свежим воздухом, а в итоге родилось целое направление в живописи. Или, скажем, члены «Могучей кучки», собиравшиеся есть капустные пироги у Балакирева или у Кюи — не помню уж сейчас, у кого именно. А из этих пирогов под рюмку водки родилось объединение, ставшее этапом в истории русской музыки. Наверное, если перелистать страницы истории — не только истории искусства, — мы найдем немало замечательных начинаний, рождавшихся из дружеских компаний.

Если люди не разочаровываются друг в друге, если у них есть упрямое желание встречаться вновь и вновь, вместе работать — значит, по всей вероятности, их связывает не только

общность эстетических пристрастий, но, как я понимаю, и некоторая человеческая общность. Это я в полной мере отношу к Никите Михалкову, Александру Адабашьяну, Павлу Лебешеву и другим участникам создания «Обломова»: их связывает определенное братство, сознание того, что вместе им лучше, чем врозь. В этом товариществе успел сложиться свой язык, быть может, не до конца понятный тем, кто заглянул сюда со стороны, но людям внутри группы очень помогающий работать интенсивнее, с полным доверием друг к другу.

Я связан с этой группой уже второй совместной картиной и вижу, что подавляющее большинство ее членов — люди, занимающие свое место, что в кино совсем не частая вещь.

Это проблема профессионализма.

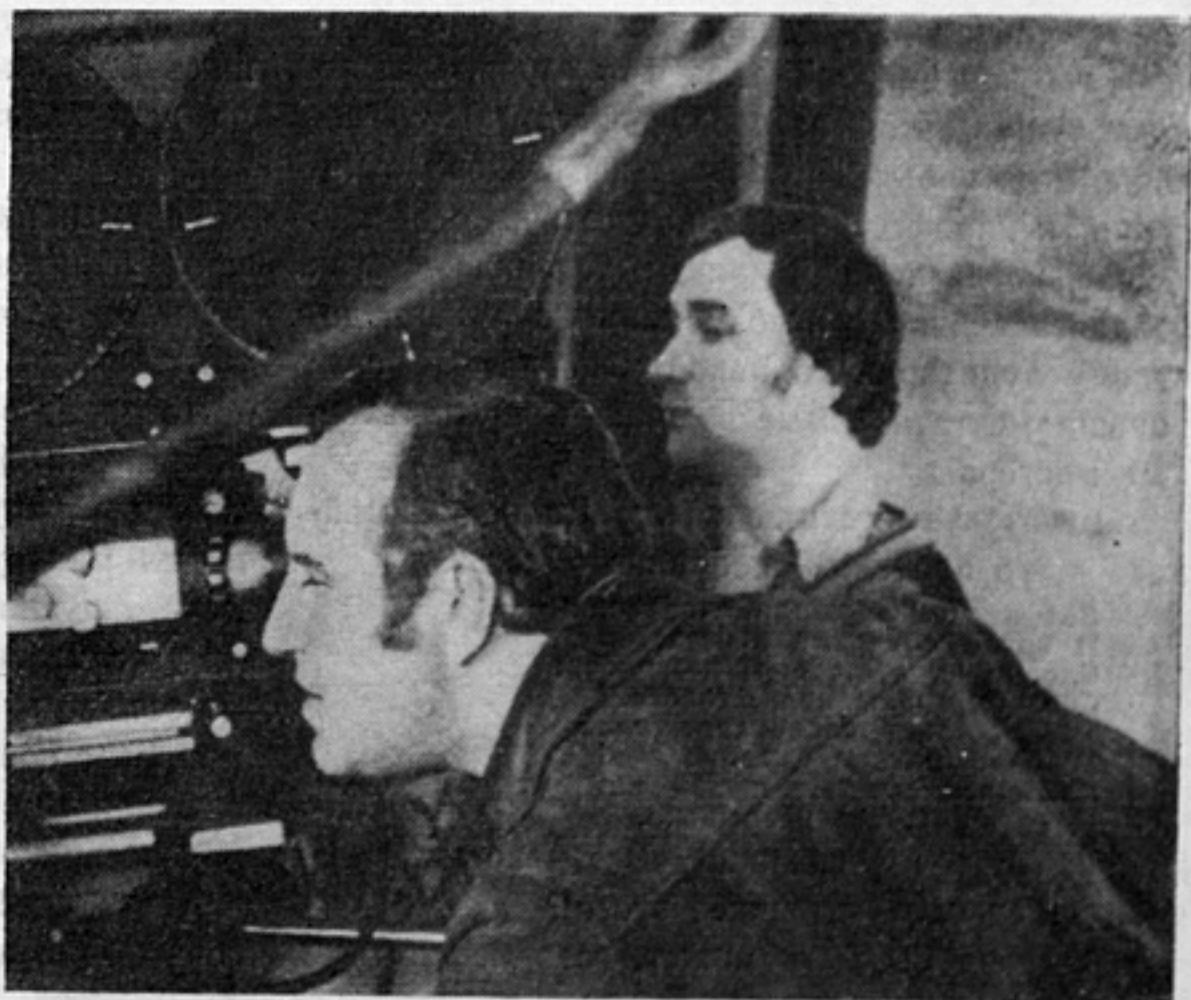
Михалков из фильма в фильм работает не только с тем же самым техническим звеном группы, но по существу и с тем же самым ее актерским составом. То есть практически у него своя кинематографическая труппа. Опыт этот в кино не нов. Это было у нас в 20-е годы: вспомните хотя бы опыт Пудовкина, Кулешова, Фэксва. Сегодня так работает Бергман, ак-

теры которого снимаются и у других режиссеров, но нигде они не раскрывали себя с такой полнотой, как в его фильмах. Повторяю, я только недавно участвую в фильмах «труппы Михалкова», но, мне думается, ее существо именно таково. Оно основано не на эксплуатации того, что актером уже наработано, но на раскрытии, расширении его возможностей. А без этого актер вообще не может нормально существовать и развиваться. Даже корову нельзя доить все время за один сосок — появится мозоль.

Естественно, не все созданное «труппой Михалкова» равноценно по своему художественному уровню, не у каждой из его картин удельная плотность вещества сравнима с плотностью урана. Но мне все же думается, что художественные результаты его группы заслуживают того, чтобы задуматься, какими путями они достигнуты.

Пока же ее опыт нигде серьезно не обсуждался и не рассматривался. Я совсем не ратую за то, чтобы подобный метод был бы возведен в канон и распространен на весь кинематограф или, так сказать, на Москву и окрестности. Но давайте все-таки становиться наконец профессионалами.

Рабочий момент.
Оператор П. Лебешев
у камеры



Товарищество, признаем это, состоит не в том, что режиссер из фильма в фильм снимает свою жену. Хотя, может случиться, и в этом тоже — пример Глеба Панфилова и Инны Чуриковой тому подтверждение. Так что дело, видимо, не в дружеских или родственных отношениях, как таковых, а в мере взыскательности к себе, в профессионализме. Вообще, вопросы профессии — это сегодня главная тема моих «лирических размышлений», если хотите — моя идея-фикс.

Вчера по телевизору показывали телефильм-оперетту «Летучая мышь», где были заняты актеры уважаемые и популярные, а Виталий Соломин — просто один из моих любимых актеров, человек глубоко симпатичный мне своей одаренностью. Но до горечи грустно было убеждаться в той поразительной непрофессиональности, которую продемонстрировал телеэкран — не только исполнителей, но прежде всего режиссуры и вообще большинства создателей этого фильма. Единственным, на мой взгляд, по-настоящему профессиональным человеком была опереточная актриса Богданова-Чеснокова, в одном небольшом эпизоде показавшая всем остальным, что такое оперетта и как в ней надо играть. Что же касается иных, участвовавших в создании этого фильма, актеров и неактеров, то у них здесь не было задачи — вообще никакой. Я не могу понять этого равнодушия, этой вседозволенности! Что вообще может быть огорчительней такого отношения к профессии, к искусству, особенно сейчас, когда техника кино и телевидения так раздвигает диапазон возможностей актера, дает ему аудиторию, о какой никогда не могли раньше мечтать самые великие и прославленные мастера.

Замечательные стихи есть у Давида Самойлова в его последнем сборнике «Весть».

Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.
Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нет у их. И все разрешено.

Как это точно сказано! «Все разрешено» — что может быть страшнее этого!?

Я не стал бы, быть может, говорить именно

об этой картине (она — пример далеко не единственный), если бы за неделю до того ее создатели, приглашенные на «Кинопанораму», не рассуждали бы так пространно о достоинствах своего опуса.

Откуда это самоуверенное ощущение «я в порядке», откуда эта способность соглашаться на экранное выступление не ради существа того, что хочешь сказать, а лишь для маленькой семейной радости, как говорил Зощенко, для родственников со стороны жены?!

И здесь я возвожу хулу на ваш критический цех. Ведь в неспособности к трезвой самооценке своего труда нельзя винить только лишь нас, актеров. Критика должна помогать нам разбираться в том, что мы делаем. Но почему вы так щадите своих любимых актеров, когда раз за разом видите их провалы, их самодемонстрацию? Почему вы молчите? А потом, когда человек уже «на излете», начинаете пинать его?

Галина Кожухова недавно справедливо писала о том, что актеру нужно уважение зрителя. Но критик — тоже зритель, и его уважение к актеру может выражаться лишь в одном — в серьезном и честном отношении к тому, что актер делает. Если ты равнодушно относишься к какому-то человеку, разве можно не сказать ему, что он «вышел, не умывшись»? Есть случаи, когда неприятная правда дороже самых вежливых фигур умолчания.

Так или иначе, но любой человек в любой профессии раньше или позже приходит к одному и тому же — к необходимости начинать все сначала.

Когда горняк видит, что порода выработана, он спускается к иным пластам, более глубоким, трудным, еще нетронутым. Вот так менял манеру Пикассо. Так японские художники, ощутив исчерпанность сделанного, меняли имя, чтобы никому не известными новичками заново завоевывать себе признание. Академик Берг вообще утверждает, что каждому сегодняшнему человеку дважды или трижды в жизни приходится начинать все заново.

А эта способность возникает из простого — со своевременной реакции на сделанное тобой.

Даже если серьезный разбор опуса, подобного «Летучей мыши», появится, скажем, спустя полгода после показа фильма, польза от этого минимальна. А вот Павел Александрович Марков успевал писать свои рецензии на мхатовские спектакли так, что они появлялись на следующий же день после премьеры. И в этом он видел свою общественную функцию критика. А иначе кто такой критик? Беллетрист, пишущий в стол?

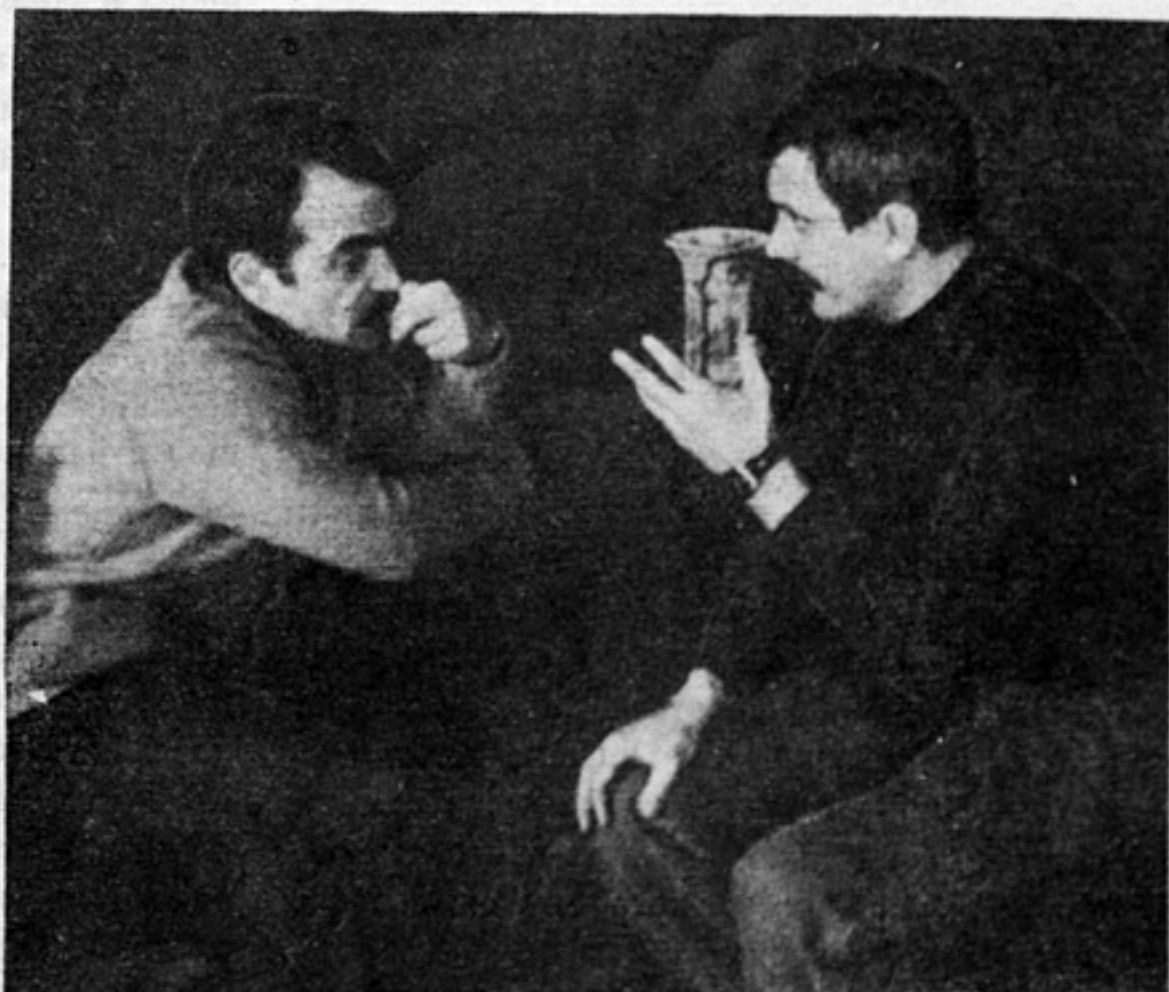
Пусть каждый из нас уважает свою профессию: я — актерскую, вы — критическую...

Круг мыслей, высказанных Табаковым, во многом сродни тому, о чем думает и Никита Михалков. Он столь же резко может говорить о дискредитации режиссерской профессии, об элементарном незнании ремесла, о неграмотности создателей «проходимого середнячка», к чему вроде бы уже притерпелись, об отсутствии у них своего лица, маскируемом стремлением сделать «как у людей», либо же, наоборот, «не как у людей». У Михалкова есть право на подобную прямоту высказываний: оно подтверждено хотя бы уровнем профессии, заявленном в его работах, чувством ответственности, взыскательности к самому себе, которым его фильмы отмечены.

Ну и что касается «метода компании», как определил его Табаков, хоть самого этого выражения от Михалкова я не слышал, но по сути он утверждал то же своими высказываниями. И тем, с какой любовью он рассказывал о всех, с кем связывает его постоянная работа (причем слова его не походили на захваливающие приятельские панегирики: он был вполне объективен в понимании достоинств и недостатков своих друзей, и вполне субъективен в самой искренней к ним привязанности), и планами на будущее, которые, как видно, не раз уже обсуждал со своими соавторами. Речь идет как раз о постоянной кинотруппе, о «кинематографическом театре», только базирующемся уже не на чисто творческих и дружеских отношениях, но оформленном как самостоятельный, постоянно действующий организм.

— Опыт работы над фильмами, — говорит Михалков, — убедил нас в необходимости постоянной съемочной группы. Ведь от квалификации так называемого среднего технического звена, от того, как обслуживается съемочная и звукозаписывающая аппаратура, осветительные приборы, насколько профессиональны гримеры, костюмеры и другие участники съемочного процесса, зависит не только сама по себе

Рабочий момент.
Художник А. Адабашьян и
режиссер Н. Михалков



скорость работы, но и творческое самочувствие актеров на площадке, а значит, и сам экранный итог работы. Только благодаря высокому профессионализму постоянной труппы сотрудников нам удавалось быстро и четко снимать свои прежние картины.

Постоянный съемочный коллектив необходим и потому, что в каждой группе, помимо общих для всей студии правил, вырабатываются свои порядки и нормы, привыкнуть к которым может далеко не каждый работающий в ней. А если человек не срабатывается, то необходимость его замены влечет за собой множество потерь, производственных и творческих.

Практика обнаруживает целый ряд несовершенств в существующей производственной системе. К примеру, она не предусматривает оплаченного репетиционного периода для актеров. При обычном порядке актеры утверждаются после проб за считанные дни до начала съемок.

Только после этого можно начинать шить костюмы и параллельно приступать к репетициям. В итоге актеры приходят на съемочную площадку неподготовленными, роль в них еще не «проросла».

Вот почему я все чаще думаю о том, чтобы организовать своего рода кинематографический театр, с небольшим залом мест на сто пятьдесят, где было бы десять-пятнадцать штатных актеров и малый штат работников, совмещающих аналогичные театральные и кинематографические профессии. Гримеры, реквизиторы, осветители, администраторы — все они могут работать в этом качестве и в театре, и на съемочной площадке.

Театральное представление, поставленное на сцене такого театра, теми же самыми силами, могло бы быть затем перенесено и на киноэкран. Перенесено не как фильм-спектакль, а именно как фильм (естественно, и сама постановка должна уже делаться с расчетом на будущую экранизацию). Причем, когда мы, допустим, покинем театр, чтобы вести съемки на натуре, сцена тоже не будет пустовать. Ее займет другой режиссер, которому мы доверяем, который не уронит чести нашей фирмы.

Скажем, мы пригласим Валерия Фокина, чтобы он со своими актерами и с теми нашими, которые в данный момент не заняты на съемках, ставил бы спектакль, а потом, опять же, и фильм по нему.

Такой метод работы даст не только значительную экономию средств, не только возможность ежегодно делать одну-две картины, но и творческий выигрыш. Ведь актеры и режиссер будут постоянно находиться в тренаже, в состоянии творческой готовности к работе. Когда актер выходит на площадку, уже не думая о роли, уже живя в ней, играя ее рефлексивно, он способен на чудеса. Его состояние становится совершенно естественным, свободным, он творит легко и изящно. Это могла бы быть по-настоящему творческая лаборатория, очень живая, мобильная, где можно было бы более подробно и глубоко заниматься не только работой с актером, но и драматургией. Здесь кинематограф мог бы максимально приблизиться к тому лучшему, что есть в театре, — к анализу пьесы, анализу сценического действия, к репетиционному методу работы. Все это то, чему наш кинематограф должен еще учиться у театра...

«Легко-легко, шутя-играя!»

В декорации «Обломова» продолжается работа. Готовится следующая сцена, в которой мы познакомимся с новым героем — с Алексеевым, одним из немногих оставшихся у Обломова друзей, человеком преданным ему, готовым сочувствовать всем его бедам и напастям, ничего не ожидая взамен, но и ничем не способным ему помочь — он так же беспомощен и неприспособлен к жизни, как сам Обломов.

Алексеева играет Авангард Леонтьев, актер на редкость органичный, обладающий талантом неразделимо, полностью сливаться со своим героем, чутко реагировать на реплику партнера, на режиссерский подсказ.

Не буду воспроизводить здесь подробности рождения этого эпизода, тем более что за ним последуют и другие и они будут обрастать плотью на тех же путях поиска, репетиций,

коллективного — актера, режиссера и всей группы — сотворчества.

После очередного прогона раздается реплика режиссера, которую не раз можно было слышать и прежде: «Легко-легко, шутя-играя!» Этими словами сопровождаемыми еще и показом движения, Михалков старается добиться от актеров свободы их жизни в кадре, отказа от нажима, от подчеркнутого фиксирования движений и пауз.

«Легко-легко, шутя-играя» — так и идет эта сцена, так и идет репетиция, и если зайти сюда на минуту со стороны, то, наверное, можно и впрямь поверить, что так и рождается кино — легко-легко, шутя-играя.

У цирковых актеров есть правило: пот не должен быть виден. Михалков следует тому же принципу и в кино, причем не только в том, что касается экранного результата, но и пути к этому результату — атмосферы работы, процесса репетиций и съемок. И все же нельзя не почувствовать, как непросто и как нелегок этот путь.

В короткие свободные минуты Михалкова можно увидеть, уединившегося в уголке комнаты, неподвижно застывшего в раздумье или о чем-то разговаривающего с Адабашьяном. Потом они снова молчат, видимо, в сотый раз проигрывая в голове все ту же сцену, и снова тихо о чем-то говорят...

Режиссеров в кинематографе негласно делят на «профессионалов» и «художников». «Профессионалы» — те, кто мастеровито и быстро, укладываясь в сметы и сроки, выдают на-гора середнячок для репертуара. «Художники» в муках рожают шедевры, не желая вникать в низкую эмпирию производства, проклинаемые администрацией и цеховыми работниками, для которых высокое творчество — не есть та причина, ради которой стоит оставаться без премиальных.

Михалков и его группа показывают пример иного отношения к профессии. Профессия не есть синоним мастеровитости, набитой руки, готовности ко всяческим компромиссам ради ежедневных сводок полезного метража. Ремесло не антипод творчеству, а необходимая ступень на пути к нему. Быть профессиональным —

значит уметь сделать процесс творчества максимально независимым от условий производства.

Независимым ради главного — ради выражения своего замысла, своего видения будущей картины. Профессионал — тот, кто твердо знает, что он хочет сказать своим произведением.

...Михалков сидит отрешенный, ушедший в себя, как видно, опять продумывая и перепродумывая будущую сцену. Через минуту он опять включится в суету съемочной площадки, «легко-легко, шутя-играя» поведет репетицию. А пока он занят своим главным, самым ответственным делом — он думает.

Новые книги о кино

- Амирэджиби Н. На заре грузинского кино. Тбилиси, «Хеловнеба», 1978, 149 с., 500 экз., 1 р. 50 к.
- Дубровин А. Типическое. К эстетике нашего кино. М., «Искусство», 1979, 239 с. (Актуальные проблемы теории кино). 4500 экз., 1 р. 20 к.
- Жабский М. И. Критика буржуазных истолкований социальной роли киноискусства. М., «Знание», 1979, 63 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика», № 34), 114750 экз., 11 к.
- Жан Виго. Сборник. Сост. и пер. с французского А. Брагинского. Предисл. С. Юткевича. М., «Искусство», 1979, 295 с. (Мастера зарубежного киноискусства), 2500 экз., 1 р.
- Кара С. Вкус правды. Послесл. Д. Гранина. 1979, 336 с. (О мастерах театра и кино). Л., Лениздат, 65000 экз., 1 р. 20 к.
- Киноискусство наших друзей. Сборник. Сост. Л. П. Погожева. М., «Знание», 1979, 143 с. (Факультет литературы и искусства), 40000 экз., 55 к.
- Свердлин Л. Статьи. Воспоминания. Сост. Н. А. Велихова и А. Г. Образцова. М., «Искусство», 1979, 368 с., 20000 экз., 1 р. 60 к.
- Ленинградский экран. Статьи, творческие портреты, интервью. Сост. И. В. Сэпман. Отв. ред. Н. С. Горницкая. Л., «Искусство», 1979, 239 с., 10000 экз., 1 р. 60 к.
- Луис Бунюэль. Сборник. Сост. Л. Дуларидзе. Вступительная статья С. Юткевича. М., «Искусство». (Мастера зарубежного кино). 1979, 295 с., 25000 экз., 1 р. 20 коп.
- Михайлова С. Д. Активный экран. Минск. Изд-во Белорусского университета, 1979, 158 с., 1000 экз., 1 р.
- На экране Америки. Сборник переводных статей. Под редакцией И. Е. Кокорева. М., «Прогресс», 1978, 452 с., 42000 экз., 1 р. 80 коп.
- Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Основы киноискусства. Научный редактор доктор искусствоведения И. В. Вайсфельд. Минск. «Высшая школа», 1978, 256 с., 4000 экз., 1 р. 20 к.
- Тиканадзе Р. Грузинское кино. Проблемы, искания. Тбилиси, «Хеловнеба», 1978, 351 с., 5000 экз., 1 р. 20 коп.
- Федорин А. В. Тема морали и нравственных исканий в советском киноискусстве. М., «Знание», 1979, 48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство»). 89100 экз., 15 коп.
- Шпаликов Г. Избранное. Сценарии. Стихи и песни. Разрозненные заметки. Сост. М. М. Синдерович. Предисл. Е. Габриловича и П. Финна. М., «Искусство», 1979, 106 с., 30000 экз., 1 р. 80 к.
- Юрнев Р. Н. История советского кино. М., БПСК, 1979, 200 с., 25000 экз., 2 р.

Владлен Давыдов

Герой нашего времени

К 80-летию Н. И. Боголюбова

Какое это было огромное счастье — в 30-е годы впервые, именно впервые, увидеть на белом экране «Путевку в жизнь» — с неотразимым Николаем Баталовым, «Чапаева» — с захватывающим Борисом Бабочкиным, «Юность Максима» — с обаятельнейшим Борисом Чирковым, «Ленина в Октябре» — с неповторимым Борисом Щукиным, «Депутата Балтики» — с удивительным Николаем Черкасовым, «Петра I» — с безумно темпераментным Николаем Симоновым, «Дубровского» — с романтическим Борисом Ливановым, «Великого гражданина» — с великолепным Николаем Боголюбовым...

Эти впечатления остались на всю жизнь, как первая любовь, как все, что человек в юности познает впервые...

И ведь действительно, какие все это великие артисты и какие это неповторимые личности! Сколько благородных чувств и мыслей каждый из них внес в нашу жизнь! С ними связана, в сущности, вся биография нашего поколения...

И, конечно, не меньшим счастьем для меня было познакомиться с ними в жизни, а кое с кем из них потом даже по-настоящему дружить.

В те далекие, счастливые и сложные 30-е, предвоенные годы каждый день мы были свидетелями событий, которые вызвали гордость за нашу страну, за наши успехи. Ведь тогда все было впервые — впервые утверждался новый социальный строй, впервые сложилось понятие — советский человек. Тогда закладывался фундамент нашей экономики; крепло наше мировоззрение и вера в победу социализма. Именно эта вера придавала нам силы и объединяла нас всех, помогала преодолевать все трудности и лишения. И мы сами чувствовали тогда, что идея становится материальной силой, как только она овладевает массами, как говорил Маркс. Поэтому и хотелось скорее увидеть плоды этих усилий, хотелось скорее увидеть живое воплощение своих идеалов. И, пожалуй, именно в кино и в театре они были выражены наиболее зримо.

...В 20-е годы была знаменитая «веревочка» — когда зимой из Свердловска шесть километров по снегу шла лошадь с санями, а за ней шли пешком первые строители Уралмаша во главе с молодым начальником будущей стройки — А. П. Банниковым. По вечерам в землянки, где жили рабочие, приходил этот начальник и вместе с ними пел песни и играл на гармошке, воодушевляя своих товарищей. Я видел эти землянки и знал этого начальника.

Позднее, уже в Москве, в нашем громадном доме на Смоленском бульваре, на чердаках ночевали стаи беспризорников, которые днем промышляли на Смоленском рынке. Потом в фильме «Путевка в жизнь» мы увидели коренные перемены в дальнейшей судьбе этих ребят.

В хамовническом Доме пионеров на Новодевичьем поле в дни 15-летия Октября мы слушали рассказы старых большевиков о подпольной революционной борьбе в царской России. Они показывали, как когда-то писали локомотивом письма и в толстых Библиях передавали револьверы... Потом мы с волнением смотрели прекрасные фильмы о большевике Максиме.

К нам приходили герои гражданской вой-

ны — кавалеристы Первой Конной — в красивой сине-голубой форме, при боевых орденках, звеня шпорами... А потом мы без конца бегали на «Чапаева» и знали его наизусть.

Навсегда осталось в памяти раннее, еще темное, декабрьское утро, когда мы пришли в школу и нам показали портрет С. М. Кирова в траурной рамке, и мы плакали от ощущения неожиданного и непонятного еще горя... Но образ этого человека стал для нас особенно дорогим и близким после фильма «Великий гражданин».

...А разве можно забыть радость первых, самых первых, поездок в московском метро и запах еще не просохшего цемента его первых станций?..

...Сколько волнений и радости было, когда мы встречали героев Арктики — челюскинцев и первых полярных летчиков. Поэтому, наверно, мы так полюбили песню из фильма «Семеро смелых»:

Лейся, песня, на просторе,
Не скучай, не плачь, жена!
Штурмовать далеко море
Посылает нас страна...
...Буря, ветер, ураганы,
Ты не страшен, океан,
Молодые капитаны
Поведут наш караван...

Все эти фильмы для нас были не просто интересными: в них мы видели знакомых и дорогих нам героев.

И одним из самых любимых актеров кино того времени для меня был и остался на всю жизнь — Николай Иванович Боголюбов.

Все его герои — люди одной биографии, биографии большевика, революционера, борца, строителя нового, гражданина, живущего интересами своего народа, коммуниста, отдающего свою жизнь за великие коммунистические идеи.

В Театре имени Мейерхольда началась биография его героя. Там в спектакле «Командарм-2» Н. Боголюбов потряс зрителей могучим образом вожака-партизана Чуба. А в «Последнем, решительном» его старшина Бушуев — один из тех двадцати семи матросов, которые как бы предвосхитили подвиг героев Брестской крепости и двадцати восьми пан-

филовцев, — был трагическим героем. Но Боголюбов играл не смерть, а сопротивление смерти, не гибель, а жестокую борьбу за жизнь — так тогда писали о нем.

После этого, в 1933 году, первая роль в кино — в картине Б. Барнета «Окраина». В фильме Ф. Эрмлера «Крестьяне» есть эпизод, где начальник политотдела Николай Миронович, которого с блеском играл Боголюбов, должен думать и решать, как поступить в момент, когда его обвиняют в смерти колхозницы Варвары... И в этой редкой по драматизму сцене зрители верили в силу и правоту коммуниста, над которым был занесен нож врага. В фильме С. Герасимова «Семеро смелых» его Илья Летников — немногословный и мужественный начальник арктической зимовки, был действительно «первый среди равных» в этой великолепной семерке комсомольцев-полярников.

Всех своих героев в кино Н. И. Боголюбов всегда играл почти без грима. Не каждый актер может позволить себе это. Но Николай Иванович имел на это право. Он с первого же появления на экране внушал полное доверие и завоевывал сердца зрителей. В нем, в его созданиях зрители видели свой идеал — положительного советского героя, героя, прошедшего все этапы истории нашей страны. Положительного не потому, что актер произносил «правильные» слова. Всей своей мощной личностью, своим огромным обаянием, своей мужественной красотой, абсолютнейшей верой в то, что он говорил и делал, Николай Иванович Боголюбов убеждал нас в духовной красоте, благородстве, нравственной силе, мужестве своего героя. И было бесконечно интересно смотреть на умного, энергичного человека с доброй и открытой улыбкой...

Именно эти качества так покоряли в его Петре Шахове — в этом поистине великом гражданине Страны Советов. Много лет прошло, и многое теперь кажется устаревшим и даже странным в этом фильме, но Петр Шахов Боголюбова останется навсегда, как прекрасный образец положительного героя, героя цельного и гармоничного. Потому что это был не выдуманный персонаж, а образ, взятый из

Н. И. Боголюбов



жизни, во многом похожий на верного ленинца, пламенного большевика — Сергея Мироновича Кирова. «...Кировское мироощущение, его страстная влюбленность в жизнь, неукротимое желание творчества, созидания стали для меня фундаментом работы над ролью, — писал Н. И. Боголюбов в сборнике «Образ моего современника». И там же: «Мне всегда казалось, что Шахов был весь в будущем, в мечте о хорошем, прекрасном».

Такой же значительной и крупной личностью был в исполнении Боголюбова и генерал-полковник Муравьев в спектакле МХАТа «Победители». Этот спектакль о героях Великой Отечественной войны вышел вскоре после Победы, поэтому слова генерала Муравьева: «Нам ведь не только войну, нам еще мир нужно выиграть!» — вызывали у зрителей особое чувство. И Боголюбов их так произносил, что не было сомнений: мир будет нами выигран!

В те годы, когда Н. И. Боголюбов снимался в кино и играл в театре, не было многосерийных телефильмов. Наше телевидение тогда только набирало силы, и зрители еще не были так заражены телеманией. И все-таки популярность и известность Боголюбова была поистине всенародной. Его любили, им гор-

дились, с его именем связана целая эпоха в кино и в театре. Кто-то сказал, что героическое дело требует и героического слова. Боголюбов сказал это слово — в своем творчестве он выразил свое время.

Когда он выходил на концертную эстраду и сразу начинал читать своим глуховатым и душевным голосом монолог «Кто вы такие, сидящие здесь?» — то зрители не могли оставаться равнодушными: ведь эти слова Петра Шахова о труде касались именно их. Или когда он в концерте играл своего лирического матроса Рыбакова из «Кремлевских курантов» и говорил: «Вчера я видел Ленина», то зрители верили каждому его слову — таким искренним и убедительным был Боголюбов. Эти концерты, эти его всегда вдохновенные выступления во время Отечественной войны на фронте и в госпиталях, на заводах и в колхозах воодушевляли людей в те трудные годы.

В чем же секрет такого всенародного успеха популярного актера? Я окончательно понял это, только узнав его как человека.

С Николаем Ивановичем я познакомился при необычных обстоятельствах.

Летом нас, студентов только что открывшейся Школы-студии МХАТа имени Вл. И. Неми-

ровича Данченко, направили на полевые работы под Москву — в Пестово. Там тогда рядом отдыхали артисты МХАТа. И вот однажды, в выходной день, когда мы купались на Пестовском водохранилище, то увидели вдали пароход, с которого в рупор кто-то кричал: «Мы за Бо-го-лю-бо-вым! По-зо-ви-те Бого-лю-бова!!!» Я побежал его искать. Нашел, и мы пошли с ним к берегу. Но пароход был такой большой, что к маленькой пристани подойти не мог. Что делать? Лодки нет. А на палубе парохода сотни людей ждут обещанной встречи с Боголюбовым. И вот Николай Иванович решительно разделся и, держа в одной руке свои вещи, поплыл к пароходу...

Но оказалось, что Николай Иванович, раздеваясь, уронил в воду свои часы. Один наш студент долго нырял и все-таки нашел их. Мы вручили их Боголюбову и с тех пор стали с ним знакомы.

Потом мы встретились с Николаем Ивановичем в Москве. Я ходил тогда в морской форме, так как недавно демобилизовался и мне нечего было больше надеть. Увидев меня в таком виде, он решил порекомендовать меня кинорежиссеру К. К. Юдину, который готовился снимать фильм «Близнецы», где были роли моряков. И вот с запиской Николая Ивановича я впервые отправился на киностудию «Мосфильм». И хотя сняться мне тогда не пришлось — ни в этой картине, ни в фильме режиссера В. М. Петрова «Без вины виноватые», где мне предложили сперва пробоваться, а потом и сниматься в роли Незнамова (руководство школы-студии не разрешило работать в кино), своим крестным отцом в кинематографе я все-таки считаю Николая Ивановича Боголюбова — ведь это он меня впервые направил на «Мосфильм».

После того как я стал артистом МХАТа и снялся в фильме «Встреча на Эльбе», мы с Николаем Ивановичем по-настоящему подружились. Часто встречались в театре и на репетициях, участвовали в одних концертах, бывали друг у друга дома. Более доброжелательного и верного товарища трудно себе представить. Он и в жизни такой же простой

и обаятельный, мужественный и цельный, как и его герои. Поэтому и на сцене, и на экране он был, а не казался таким! Именно в этом секрет его постоянного, неизменного зрительского успеха.

В юности Николай Иванович мечтал стать учителем. Октябрьская революция и служба в Красной Армии изменили его судьбу. Демобилизовавшись, Николай Иванович вернулся в родной город Рязань и снова поступил в городской театр, в котором начал играть еще до армии. Там он переиграл массу характерных ролей в классическом репертуаре. А в 1922 году с путевкой Рязанского отдела народного образования поехал в Москву учиться в Центральном техникуме театрального искусства (теперь это ГИТИС). Оттуда попал в театральную мастерскую В. Э. Мейерхольда, а потом, в 1923 году, был принят в театр его имени. В 1938 году он пришел в Художественный театр.

Еще будучи актером Театра имени Мейерхольда, в течение шести лет он руководил красноармейской художественной самодеятельностью: ставил спектакли, инсценировки, объединял выступления драматического, музыкального и спортивного кружков. Получал письма военкоров, славших материал для обозрений на «внутренние темы». Он непрерывно был с красноармейцами и на службе, и в часы досуга. Вместе со своими товарищами по боевой учебе играл в волейбол, метал диск, толкал ядро... Кончил любительскую кавалерийскую школу. Вот откуда у него отличная спортивная закалка и здоровый дух.

Совсем недавно я был у него на Кутузовском проспекте. Ему трудно ходить — болят ноги. Он не может читать — болят глаза. Но он ни на что не жалуется и ни о чем не просит — он мужественный человек! Лицо его по-прежнему прекрасно, только волосы на голове стали белые как снег и торчат ежиком...

В этот раз мы вспоминали былые годы, его любимые роли — Петра Шахова и генерала Муравьева. Он с подъемом прочел знаменитый монолог Шахова из «Великого гражданина». Потом мы вспоминали, как нас вместе при-

нимали в партию в 1950 году, как зарождалось содружество МХАТа с коллективом завода «Красный пролетарий», как мы выступали перед моряками в Ленинграде, в Риге, в Одессе, вспоминали бесконечные встречи со зрителями во многих уголках нашей необъятной страны, вспоминали наших общих друзей и многое, многое другое, что было за 35 лет нашего знакомства...

Я передал ему привет от актрисы нашего театра С. С. Пилявской.

— Я рад, что она меня помнит... Спасибо, — ответил Николай Иванович.

— Она мне сказала, что вы ей спасли жизнь во время автомобильной катастрофы...

— Да. Это было в 1945 году. Когда мы ехали к бойцам — на концерт. Я тогда сломал себе ногу.

...Однажды, когда я пришел к Боголюбову, мне открыл дверь незнакомый седой человек небольшого роста. Я спросил Николая Ивановича:

— Кто это?

— Это бывший беспризорник Коля. Он для меня, как сын. Вот приехал теперь меня навестить...

В 1941 году двенадцатилетний Коля Жуков, бежавший от немцев из родного Мариуполя, оказался на пароходе, который плыл из Сталинграда в Астрахань. На этом пароходе был Боголюбов. Он-то и защитил маленького «зайца», взял его с собой в Алма-Ату и хотел устроить учиться. Но когда Николай Иванович уехал на съемки, Коля бежал на фронт. Так, в 1942 году он стал «сыном полка» и прошел с Советской Армией от Сталинграда до Берлина...

...Быстро прошли годы. Они многое меняют в человеке. Но над главным в нем они не властны. Николай Иванович Боголюбов остается для нас тем, кем были сыгранные им на экране герои, — образцом для подражания. Так мы, мхатовцы старшего поколения, сказали ему в день его славного 80-летия. И мы хотим, чтобы об этом знала молодежь, которой мы передаем эстафету нашего великого искусства.



Здравствуйте, учитель!

К 60-летию Г. А. Мясникова

Как быстро идет время, если поздравить Геннадия Алексеевича Мясникова могут сегодня его ученики, уже не первый год работающие в кино! Нас очень много — выпускников профессора Г. А. Мясникова, открывшего нам дорогу в большой кинематограф.

Время идет, но все так же напряженно трудится художник. Как и прежде, у него избыток новых идей, замыслов — планы громадны и поражают смелостью и разнообразием. Тот же острый, пронизательный и доброжелательный взгляд. Та же быстрая походка. Надо спешить: утром мастерская,

потом лекция во ВГИКе, затем «Мосфильм», где снимается его новая картина, а в конце дня — рабочий стол: статья, учебное пособие, мемуары...

...Жажда рисовать и учиться привела деревенского паренька в Пермское художественное училище. Годы учения не прошли даром: в числе отличников Геннадий Мясников был направлен в Ленинград, в Академию художеств. Можно ли было мечтать о чем-то большем? Да вот незадача: опоздал к экзаменам. Но в Москве узнает об открытии факультета художников кино в Институте кинематографии. В 1938 году Г. Мясников поступает во ВГИК, и с тех пор кинематограф и институт становятся жизнью и судьбой замечательного художника.

Вот уже 37 лет Геннадий Алексеевич работает в советском кино и преподает на родном факультете, в настоящее время возглавляя на нем кафедру живописи и рисунка.

Своим главным и любимым педагогом А. Мясников всегда называет Федора Семеновича Богородского, основателя факультета, известного советского художника.

Основой основ художника кино Богородский всегда считал пластическое мастерство. Именно это воспринял от него Г. А. Мясников и стал ярким, полнокровным выразителем этого принципа и ревностным его пропагандистом в педагогической деятельности.

Сразу после окончания института, в 1943 году, Геннадия Алексеевича вместе с М. А. Богдановым пригласил Сергей Юткевич работать над фильмом «Дмитрий Донской». Картина не была поставлена, но художник с благодарностью вспоминает сотрудничество с выдающимся режиссером.

Экранным дебютом молодого художника стал «Каменный цветок» режиссера А. Птушко — первый цветной советский фильм на новой, многослойной пленке. Какие задачи для художника! Фильм снимался в павильоне, так что его изобразительный ряд был целиком рукотворным.

В 1956 году вышел фильм М. Калатозова «Первый эшелон» — первенец советского широкого экрана. Как часто слово «первый» ха-

рактеризует творческую биографию художника!

Весь накопленный опыт, все мастерство потребуются Г. А. Мясникову в работе над «Войной и миром» С. Бондарчука — одним из первых широкоформатных фильмов.

С 1970 года художник работает самостоятельно, сегодня он делает свой двадцать пятый фильм. И многие из них знакомы нам еще с детства, с юности. Здесь и «Смелые люди», и «Коммунист», и «Гусарская баллада». Не забыть, как во ВГИКе, на уроках мастерства, мы смотрели и анализировали картины «Герои Шипки», «Мичурин», «Хожение за три моря», как изучали в павильонах «Мосфильма» декорации «Войны и мира».

Я часто спрашиваю Г. А. Мясникова, как он все успевает? «Наверное, потому, — отвечает он, — что люблю. Люблю своих студентов, свой предмет, люблю кино за вечно новое в нем, неожиданное. А для меня это еще и подпочвенная влага, которая питает мой опыт педагога. Люблю писать, фиксировать опыт. Пишу всегда, когда только выдается время, — дома, в дороге, в гостинице».

Г. А. Мясников — признанный теоретик нашего цеха, его активный популяризатор. Сейчас он заканчивает многолетний труд «Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства». И еще он преподает рисунок на курсах декораторов, руководит различными семинарами. А у него в семье — дети, и нам всегда казалось, что больше всего времени он уделяет им...

Много лет Геннадий Алексеевич являлся депутатом районного совета, занимаясь вопросами культуры.

Таков он — коммунист, педагог, народный художник РСФСР Геннадий Алексеевич Мясников. Свое шестидесятилетие он отметил неустанным трудом художника и педагога. Так пусть здравствуют его труд и талант, множатся ученики!

Юрий Ракша

А. Новиков

Философия на экране и в теории кино

Свою последнюю, вышедшую посмертно, книгу¹ Е. М. Вейцман посвятил философии кино. Философия и кино — два увлечения, которые за десятилетия его педагогической работы во ВГИКе слились воедино и определили его совершенно особый преподавательский почерк, собирали вокруг него молодую кинематографическую поросль — начинающих режиссеров, сценаристов, киноведов... Теперь, когда эта долго созревавшая книга увидела свет, стало очевидно, что их привлекала не только активная доброжелательность Е. М. Вейцмана, его неизменная заинтересованность в творческом успехе студенческих замыслов, но и готовность утолить жажду молодых в интеллектуальном общении, широта подхода к кино, основанная на философской эрудиции.

Определяя задачи и проблематику своих «Очерков», Е. М. Вейцман сформулировал своевременную мысль о необходимости совместной работы киноведов, философов, социологов над созданием современной теории кино на философском уровне. «Под философией кино, — пишет автор, — мы понима-



ем тот уровень киноведения, на котором исследуются методологические, теоретико-познавательные и социологические (равно как и социально-психологические) проблемы экранного искусства: анализируется синтетический характер экранного образа, его связь с мышлением и его формами, исследуется экранная «реальность» в ее отношении с реальностью объективной и само «бытие» экранного образа в сфере социума, его функциональная роль в общей культуре данной социальной системы» (стр. 6). Автор книги находит задачу в том, чтобы за определенными принципами построения образа, сюжета, фильма в целом, за особенностями «языка» кинопроизведения видеть философские взгляды создателей ленты на жизнь и на искусство. Чрезвычайно важным для исследователя-марксиста, пишет Е. М.

¹ Е. М. Вейцман. Очерки философии кино. М., «Искусство», 1978. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

Вейцман, является раскрытие философского контекста различных течений мирового киноискусства, философских идей, лежащих в основе значительных фильмов. С другой стороны, философскому анализу подлежат, как верно указывает автор, различные теории кино, их методологические предпосылки.

Е. М. Вейцман строит книгу на историко-гносеологическом подходе к материалу, оставляя в стороне культурно-социологический и эстетический аспекты. В орбите его внимания — общие вопросы взаимосвязи киноискусства и философии, некоторые проблемы философско-киноведческого характера, анализ философских идей теоретиков и мастеров кино.

Первая глава книги посвящена рассмотрению искусства в контексте современного научно-технического прогресса. Е. М. Вейцман полагает, что в сложном диалектическом процессе взаимопритяжения искусства и философии обнаруживается трансформация самой сути, специфики обеих форм общественного сознания; каждая из них «тяготеет к выполнению функции противоположной: искусство — к научному познанию и его методам, наука — к образному описанию мира, к поискам иных, не дискурсивных, не строго формальных логик» (стр. 11).

Это — одна из излюбленных идей автора, ее он темпераментно и красноречиво отстаивал в устных и печатных выступлениях. Своеобразие «Очерков» состоит в том, что автор развернуто аргументирует концепцию, согласно которой в середине и второй половине XX века наблюдается закономерное сближение, слияние искусства с философией. Не только в искусстве модернизма, но и в прогрессивном реалистическом искусстве Запада автор фиксирует тенденцию «сделать литературу философией» (стр. 20). В современной социалистической художественной культуре, развивающейся в ином социальном контексте и слагающейся под воздействием других факторов, автор усматривает аналогичный процесс. Художественное («вненаучное») познание, пишет Е. М. Вейцман, «сближается объективно с познанием, присущим науке и философии», «научно-теоретическое мышление все бо-

лее входит в ткань искусства, которое поднимается на новую ступень, на более высокий познавательный уровень» (стр. 35). Таков стержень концепции, вокруг которого группируется обширный историко-философский киноведческий материал.

Не сомневаюсь, что автор «Очерков» предвидел возможные возражения и, конечно, готов был защищать идею, которую долго вынашивал. Эта концепция действительно побуждает к размышлениям, она вряд ли может быть принята безоговорочно, особенно в тех бескомпромиссных формулировках, которые иной раз употребляет Е. М. Вейцман в своей книге. Так, характеризуя гносеологическую основу превращения искусства XX века в своеобразную философию, он указывает, что синтетический художественный образ, способный передать диалектическое единство пространства и времени, объективного и субъективного, мысли и чувства, наращивает «научное» содержание, улавливая атмосферу эпохи, и «все более сближается с научным (философским) понятием» (стр. 13).

Философствующее искусство, конечно, отнюдь не открытие XX века. Философия Платона, как известно, излагалась в драматизированной форме. Вспомним философские повести Вольтера. А русская литература XIX века? Чернышевский и Герцен, пользуясь формой романа или повести, развивали социально-политические и этические теории. Достоевский и Толстой дали вершинные образцы философской прозы. В самой основе, в природе искусства заложена и возможность известного приближения к мыслительным, интеллектуальным структурам, и возможность концентрации на чувственном, ощущаемом, зримом. Еще Белинский, сопоставляя дарования Гончарова и Герцена, заметил, что последний представляет «умственную», рациональную тенденцию в сравнении с более живописной, пластичной образностью автора «Обломова».

Соотносимость, взаимосвязь искусства и философии давно осознана и как реальная теоретическая проблема. Уже Аристотель указывал на «философичность» искусства, поскольку оно воспроизводит не единичный, эм-

пирический факт, но вероятное в жизни. Для Шеллинга искусство было «извечным подлинным органом» философии. Гегель считал искусство ступенью к познанию абсолюта. В борьбе с гегелевским интеллектуализмом многие философы-иррационалисты, начиная с Шопенгауэра, либо отождествляли искусство с философией, либо ставили его выше философии в области постижения сущности мира.

На иной методологической основе развивал тезис об идейной, философской, мировоззренческой насыщенности искусства материализм. Размышляя о будущем драмы, Энгельс говорил о полном слиянии шекспировской живости и богатства действия с осознанным историческим содержанием, с большой идейной глубиной. Позднее Б. Брехт провозгласил возможность средствами драматического искусства «превратить диалектику в наслаждение» и заявил, что «театр стал полем деятельности философов»².

В пределах марксистской методологии, в свете ленинской теории отражения мировоззренческое значение искусства, его философская насыщенность, партийность утверждаются наиболее последовательно. Однако здесь самое время коснуться уже случавшихся недоразумений. Отстаивая идейность, духовную наполненность художественного творчества, Маркс и Энгельс акцентировали своеобразие, специфику тенденциозности в искусстве, художественную, образную форму ее выражения. Об этом Энгельс напоминает Минне Каутской и Маргарет Гаркнес. В известном письме к Лассалю, советуя ему учесть эстетический опыт Шекспира и сделать диалог более быстрым и живым, Энгельс замечает: *«Идейное содержание, конечно, должно при этом пострадать, но это неизбежно»*³. Здесь речь идет о логической, понятийной форме выражения идей. Другой пример: Маркс, обращаясь к своему соратнику, писал: «Скотина Руге доказал у Пруца, что «Шекспир не был драматическим поэтом», ибо «не имел никакой фи-

лософской системы». Шиллер же, поскольку он кантонец, — истинно драматический поэт»⁴. Уместно вспомнить и ленинские статьи о непреходящем значении художественного наследия Льва Толстого и о реакционности, отсталости его философии. Иначе говоря, в нашей эстетике сложилась традиция диалектического истолкования степени участия теоретических, философских взглядов художника в идейно-художественном содержании его произведений. Философские взгляды, кроме того, необходимо рассматривать как компонент более сложной системы — мировоззрения художника.

Опираясь на основополагающие принципы марксистской трактовки идейности искусства, Е. М. Вейцман подчеркивает, что «следует различать глубину мысли от рассудочно-схематичного интеллектуализма в литературе и искусстве» (стр. 27). Развивая далее свою концепцию, он обращается к современному «философскому искусству», указывая на такие произведения, в которых обнаруживается «наличное бытие самой философии» (стр. 13). Однако в ряде случаев формулировки жестковаты и не полностью адекватны материалу. Когда автор «Очерков» настаивает на том, что «в самом художественном творчестве теоретическое (научное) мышление занимает все большее место» (стр. 35), то ловишь себя на мысли: логическое продолжение этой тенденции оставит нам одно только теоретическое мышление — без «архаичной», «несовременной» магии художественной импровизации, без вымысла, без парадоксальных ассоциаций, не поддающихся «алгебраическому» вычислению.

Избрав историко-гносеологический аспект исследования, а в качестве методологической платформы — тезис о сближении образа с понятием, Е. М. Вейцман стремится обосновать мысль, что кинематограф представляет собой «высшее достижение искусства в целом» (стр. 42) и является «формой современного философствования» (стр. 176). Правда, автор вынужден оговориться, что «число подлинно концептуальных фильмов высокого художест-

² Б. Брехт. Театр. М., «Искусство», 1965, т. 52, стр. 68.

³ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 29, стр. 492.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, т. 29, стр. 302.

венного класса невелико» (стр. 42). В самом деле, все возрастающий поток разнообразной кинопродукции слабо подтверждает тезис о «наличном бытии философии» в ней. Но, думается, вряд ли нужно и упрекать за это авторов фильмов.

Быть может, не все жанры киноискусства должны устремляться к вершинам философского фильма; едва ли необходимо настаивать, чтобы кинообраз развивался по направлению к понятию. Ведь существует образность разного типа, и тотальная интеллектуализация имела бы свои негативные последствия для искусства. Не правильнее ли согласиться с тем, что искусство нашего времени дает не только примеры синтеза средств, форм, методов выражения, но и обнаруживает тенденцию к поляризации типов художественного творчества, к испытанию эстетических возможностей отдельных элементов образности в экстремальных условиях? Об этом уже размышляет наша эстетика и теория искусства⁵. Можно сослаться на поляризацию «живописного» и «литературного» направлений в нашем кинематографе (при всей условности этой не раз раскритикованной терминологии). В западном искусстве на смену абстракционизму пришел «гиперреализм» с его дактилоскопически точными дубликатами реальности. Скульптуры Джона Андреа — абсолютные двойники живых моделей, только лишенные движения. И рядом — «концептуальное искусство», отказавшееся от чувственной, конкретно-образной основы и «работающее» с идеальными образованиями, с интеллектуальными структурами.

Когда-то Сергей Эйзенштейн доказывал, что кинематограф должен «положить конец распре между «языком логики» и «языком образов» — на основе языка кинодиалектики»⁶. Но как ни сближай образ с понятием, в кино он не может расстаться с чувственностью, со зримой и слышимой конкретностью мира, он интегрирует низшие слои сознания, вплоть до

психо-физиологических, бессознательных компонентов. Е. М. Вейцман глубоко раскрывает реальные интеллектуальные возможности экрана, концептуальный характер фильма как целого — это наиболее впечатляющие достоинства его книги. Но думается, что в условиях научно-технической революции художественное сознание полнее разворачивает богатство своих интеллектуальных возможностей, сохраняя все же верность собственной природе.

В развитие и подкрепление мыслей о движении образа к понятию Е. М. Вейцман включил в свою работу историко-философский очерк, посвященный диалектике понятийного и образного, дискурсивного и интуитивного начал в познании, рассматривая этот материал как методологический пролог к философской характеристике экранного искусства. В кантовской концепции «чувственного понятия» и в гегелевском учении о патетическом «выходе за свои пределы» автор по праву усматривает начало того пути, в конце которого стоят философские размышления Сергея Эйзенштейна о патетических построениях. «Патетические построения, по Гегелю, разрешают диалектику образа в искусстве и понятия в философии, — пишет Е. М. Вейцман. — Патетические построения — высший взлет мысли художника, который, оставаясь самим собой... в то же время «выходит за свои пределы», становится объективно значимым для широкого круга мыслящих и чувствующих людей, передает внутреннюю синтетичность и целостность общего — становится философом» (стр. 63). Эйзенштейн помножил диалектику Гегеля на материалистическое восприятие мира и марксистское понимание социальной роли искусства, особенно искусства кино.

В книге Е. М. Вейцмана содержится также лаконичный, но емкий обзор иррационалистической философии и эстетики, противостоявших Гегелю и марксизму и определивших мировоззренческие позиции ряда крупных западных мастеров кино и писателей.

Рассматривая философию Киркегора в соотнесении с творчеством Бергмана, раскрывая категории феноменологической философии Гуссерля в соотнесении с творчеством Антониони,

⁵ См.: В. А. Адмонн. Поэтика и действительность. Л., «Советский писатель», 1975, стр. 7; А. В. Гулыга. Искусство в век науки. М., «Наука», 1978, стр. 24.

⁶ Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах. М., «Искусство», 1964, т. 2, стр. 43.

автор «Очерков» дает предметные уроки углубленного анализа кинематографических построений в широком идеологическом и социально-психологическом контексте. Шопенгауэр, Ясперс, Хайдеггер, Бергсон, короче — буржуазные философы, которые содействовали упрочению мистического, иррационалистического истолкования природы и назначения искусства, утверждали антагонизм научного и художественного сознания. Автору книги удалось дать читателю представление о наиболее существенных аспектах их философии.

Содержательна глава «Очерков», посвященная некоторым теориям кино, точнее, философским обоснованиям этих теорий. Здесь автор привлекает малоизвестные, недостаточно исследованные материалы, во многом уточняющие историю поисков теоретического объяснения кинематографа. Если в предыдущих разделах Е. М. Вейцман выступал как философ, знающий кино, то здесь перед читателем — квалифицированный киновед, обладающий завидной философской подготовкой.

У нас довольно много писали о теориях кино Базена и Кракауэра. Автор «Очерков» не только углубляет и детализирует анализ этих концепций, но и раскрывает их теоретическую родословную, вводя в свою книгу характеристики эстетических взглядов Вальтера Беньямина и Георга Лукача.

Мысль Беньямина о технически репродуктивной природе кинематографа, о снижении в кино потенциала духовности, свойственного старым формам искусства, известным образом перекликается с теорией «двойного мимесиса» Георга Лукача. Последний склонялся к идее тотального реализма изображения на киноэкране. Начальный этап «двойного мимесиса» — простая копия повседневности, следующий — эстетическая обработка (и прежде всего монтаж), имеющая целью отделить сущность от видимости, главное от второстепенного. Однако и здесь, по мнению Лукача, предметная определенность, близость к формам реальной жизни заслоняют смысл образа, лишают фильм возможностей поэтического взлета, препятствуют выявлению духовной сущности человека, так мощно выражен-

ной литературой, музыкой, пластическими искусствами. Отсюда — неточная трактовка у Лукача проблемы идеологического содержания фильма. Быть может, автору стоило задержаться на прояснении отношений Лукача и Беньямина с марксистской эстетикой. Впрочем, Е. М. Вейцман убедительно раскрывает методологические просчеты теории «двойного мимесиса» и демонстрирует очевидную близость воззрений Лукача и Кракауэра. В «Очерках» дана глубокая характеристика философских предпосылок киноэстетики автора «Природы фильма», показано причудливое смешение эмпирико-позитивистских и мистико-иррационалистических, психоаналитических идей в методологии Кракауэра.

Внимательно и точно прослежено философское содержание теории кино Андре Базена. Автор тонко анализирует трактовку реализма французским критиком и доказывает ошибочность расхожего мнения, будто базеновский реализм — внеидеологичен. Е. М. Вейцман пишет: «То, что видит бесстрастная камера в глубине естественного пространства, — это усиленный взгляд автора» (стр. 126).

Что касается амонтажных заявлений Базена, то здесь, мне кажется, следует видеть более тесную их зависимость от бергсонизма. Бергсон писал, что время, проведенное в обществе друзей, может быть разложено на завтрак + прогулка + обед или на разговор + разговор + разговор и ни одна из двадцати систем членения не будет соответствовать реальности, не будет объективна⁷. Членение, нарушающее органическую непрерывность реальности, есть следствие вмешательства интеллекта; в ее подлинности реальность схватывается иррациональной интуицией, слиянием с текущей жизнью. Поэтому, при всей остроте духовных запросов Базена, его теория монтажа — на уровне методологии — отмечена антиинтеллектуализмом. Это, разумеется, не может перечеркнуть его положительного вклада как кинокритика в развитие демократического, реалистического кинематографа на Западе. Но,

⁷ См.: Апри Бергсон. Собр. соч. СПб, т. 4, стр. 100.

думается, автор «Очерков» безусловно прав, когда бескомпромиссно обнажает философские предпосылки киноэстетики Базена, раскрывает реальный теоретический контекст его верных или ошибочных взглядов.

Нарушая хронологическую последовательность, Е. М. Вейцман энергично монтирует свою критику теорий кино Базена и Кракауэра с анализом наследия Эйзенштейна и Пудовкина, их поисков философских основ кино. Автор показывает, что для Эйзенштейна монтаж в конце концов был не просто элементом грамматики кино, но средством «органического воплощения единой идейной концепции, охватывающей все элементы, частности, детали кинопроизведения»⁸.

В этом разделе книги внимательно проанализированы не только опубликованные работы, но и архивные материалы С. М. Эйзенштейна, существенно обогащающие представление о его философской эволюции. Художественное познание и научное мышление, диалектика части и целого в художественном образе, теория «интеллектуального кино», учение о пафосе и синтетической природе кинематографа, философское значение «внутреннего монолога» и «чувственного понятия» — вот неполный перечень проблем, обсуждаемых автором «Очерков».

Е. М. Вейцман безусловно прав, отмечая, что основой взаимоотношения искусства и философии является их обоюдный интерес к человеку. В произведении мы встречаемся с более или менее адекватным отражением философской трактовки личности. Под этим углом зрения автор «Очерков» характеризует вклад Пудовкина в теорию кино, исследует его интерпретацию актерской игры и монтажа как главных компонентов синтетического экранного образа. Впрочем, и здесь Е. М. Вейцман охотнее всего останавливается на тех положениях наследия Пудовкина, в которых подчеркивается интеллектуальное содержание кинообраза, связь речи с мышлением и киномонтажом как способом «всестороннего раскрытия закономерных связей»⁹.

«Очерки философии кино» раскрывают степень теоретической оснащенности нашего киноведения. Автор опирается на творческий и философско-эстетический опыт М. Ромма, С. Герасимова, С. Юткевича, Е. Габриловича и других авторов. В итоговой главе книги, используя всю гамму философских характеристик киноискусства, автор дает очень живой, злободневный по проблематике очерк теории экранного образа и киноматериала. Согласно Е. М. Вейцману, звукозрительный образ служит целям отображения предметного содержания и одновременно является «формой мышления, средством выражения мысли, специальным мыслительным кодом, пригодным для выражения любого, самого абстрактного содержания» (стр. 204). В то же время автор подчеркивает специфическую роль личного смысла кинообраза, размышляет о «логике интуиции», демонстрирует возможности драматургии, онованной не на причинно-следственном, хронологическом, формально-логическом сцеплении фактов и эпизодов, подчеркивает роль невербальных «слоев» фильма, значение подсознания в восприятии кинообраза. Полемически заострены против натуралистических интерпретаций природы кино наблюдения Е. М. Вейцмана над процессами мышления как материалом экранного образа.

Можно спорить по поводу предложенной в «Очерках» концепции, размышлять о корректности терминологии в отдельных случаях. Можно пожалеть, что философский анализ кино предпринят Е. М. Вейцманом без эстетического опосредования. Но бесспорно, в главном автор прав, ибо раскрывает значение и ценность идейного начала в искусстве. Книга Е. М. Вейцмана — весомый вклад в борьбу с бездуховностью, с иррационалистическими версиями киноискусства, заметное явление в наших теоретических исканиях. Кроме того, это книга, ярко несущая печать личности автора. Спасибо тем, кто позаботился, чтобы написанная им работа увидела свет, вошла в наш интеллектуальный опыт,

⁸ Сергей Эйзенштейн, т. 5, стр. 179.

⁹ В. Пудовкин. Собр. соч. в 3-х томах. М., «Искусство», 1975, т. 1, стр. 176.

Константин Симонов

Константина Михайловича Симонова нет. Я беру с полки его стихи — и читаю свою жизнь. Страница за страницей — и узнаю до боли знакомые строки, узнаю себя, себя — мальчишкой на Волге, себя — в волнующие юношеские наши тридцатые, себя — на разбитых осенней слякотью дорогах войны. Себя и свое время.

Симонова нет. Где найти такие слова для него, какие находил он сам для друзей своих, не раз и не два прощаясь с ними навсегда?..

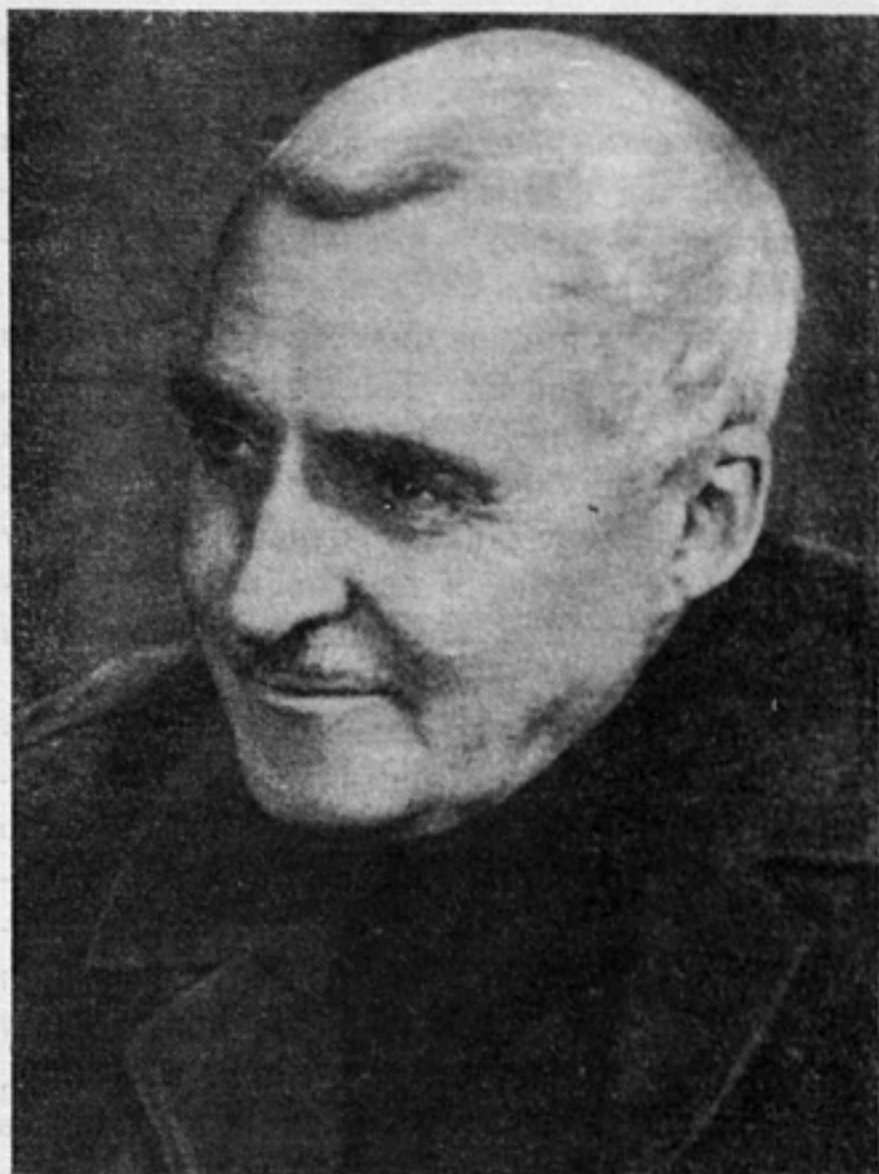
Еще в памяти все твои живы черты,
А уже не могу я сказать тебе «ты».
Говорят, раз ты умер — таков уж закон —
Вместо «ты» про тебя говорить надо «он»...

Какие слова найти для него, находившего слова нежные и мужественные, трагически горькие и оптимистически светлые?..

Свет погасшей звезды еще тысячу лет
К нам доходит. А что ей, звезде, до людей?
Ты добрей был ее, и теплей, и светлей...
Да и срок невелик — тыщу лет мне не жить.
На меня тебя хватит — мне по дружбе светить...

Это о Борисе Горбатове.

Какие же слова найти о нем самом, для него самого? Как рассказать о том, чем был он для меня, он, с которым и не часто, быть может, встречались мы, и не самыми близкими друзьями были, но словно шли по жизни параллельными курсами, и его дорога всегда была рядом и чуть впереди — словно для того, чтобы не потерять мне свой путь...



На перекрестках многих дорог встречались мы с Константином Симоновым — и у рыбаков Камчатки, и в шахтах Караганды, в Уссурийской тайге, и у хлопкоробов Таджикистана, в объятom огнем Крыму на КП генералов Батова и Воробьева, в осажденном Севастополе и на военных дорогах Германии.

В тяжелые дни обороны Севастополя я получил из дома письмо — от матери. В конверт была вложена вырезка из «Комсомолки» со стихотворением «Жди меня». Сколько писем в те дни пришло на фронт с этими удивительными строчками! С того дня, когда я получил это письмо, Симонов неизменно был со мной всю войну. И не только со мной — с моими друзьями Димкой Рымаревым и Костей Рязанцевым в Севастополе, с маленькой киногоруппой, прошедшей сквозь огненные штормы с конвоями в Англию и Америку. В Голливуде на съемках «Северной звезды» мы пытались научить

американских актеров петь по-русски песню Блантера «Жди меня». Нас тогда так и запечатлел фотограф профессора Самюэля Голдвина, чья фирма снимала фильм «Северная звезда», — около пианино, с раскрытыми в пении ртами.

Константин Симонов был всегда с нами, и мы, читая его стихи, действительно верили, что вернемся, они охраняли нас, как самый безотказный амулет. Так всю войну пронес я в кармане кителя охранную грамоту Симонова, и, думаю, я был на войне не первым и не последним, кому она помогла выйти из огня живым.

Кончилась война. И снова сводили нас пути-дороги. Нам, документалистам, рассеянным по стране, да и по всему миру, часто приходилось работать плечом к плечу с Симоновым. Он был не только поэтом, писателем, журналистом, мы считали его членом нашей кинематографической семьи. Сразу после войны мы встретились с ним в Японии, затем, в сорок девятом, наши пути сошлись на трудных дорогах Китая — на дорогах войны Китайской освободительной армии с Гоминданом. Симонов помогал нам не только как хороший, добрый товарищ, но и как профессиональный киножурналист. Он обладал необыкновенным чувством предвидения, будто кто-то предупреждал его о том, что должно произойти. Он предугадывал событие и всегда оказывался в его центре, в самой гуще происходящего.

Симонов любил документальное кино и был с ним кровно связан. Фильмы, главным творцом которых он был, являются золотым вкладом в нашу кинодокументалистику: «Гренада, Гренада», «Чужого горя не бывает», «Шел солдат».

На премьере фильма «Шел солдат» в Доме кино, представляя фильм, Джемма Фирсова прочла стихи Симонова, написанные им в 1938 году. Стихи не такие яркие и не такие известные, как «Жди меня» или «Ты помнишь, Алеша...». Предвоенные стихи, написанные двадцатитрехлетним поэтом (сейчас в двадцать три только во ВГИК поступают, и то самые удачливые):

Под Кенигсбергом на рассвете
Мы будем ранены вдвоем,
Отбудем месяц в лазарете.
И выживем, и в бой пойдем.

Святая ярость наступленья,
Боев жестокая страда
Завяжут наше поколение
В железный узел навсегда...

Кто мог за три года до начала войны предсказать не только сам факт ее, но даже окопы под Кенигсбергом? Кто мог уже тогда постигнуть судьбу своего поколения? В двадцать три года — совсем мальчишка...

Константин Михайлович прожил долгую счастливую жизнь, хотя ушел от нас рано, совсем рано, непростительно рано. Но если вспомнить, что еще в сорок первом он писал о себе:

...Трижды поверив, что жизнь уже вся,
Я все-таки горд был за самую милую,
За горькую землю, где я родился...

Тогда, в сорок первом, он писал о себе в прошедшем времени — «был», словно подводил итоги. Но судьба распорядилась иначе, даровав ему еще тридцать восемь лет жизни. И он, словно торопясь, словно продолжая верить, «что жизнь уже вся», работал, работал, не покладая рук, как не работал, наверное, никто рядом с ним. Мне всегда казалось, что у него ничего не пропадает — ни одна строчка, ни одна секунда жизни — все было материалом, из которого он лепил живую плоть своих книг. И таким же материалом был он сам — его сердце, ум, чувства. Как журавль из старой японской сказки, он ткал чудесное полотно из своей жизни и, наверное, поэтому так рано и сгорел.

Есть и еще одно летосчисление у каждого из нас — сколько лет можно сложить из часов творчества, часов посетившего человека вдохновения? По этому летосчислению Симонов умер глубоким стариком. Он жил вдохновенно, время его было спрессовано, и он успел сделать столько, сколько было отпущено на долгую-долгую жизнь.

Он был удивительно красивым человеком — Константин Симонов. Мы всегда любовались им и хотели быть похожими на него. Целые поколения мальчишек хотели быть похожими на его героев.

Я пишу эти строки, пишу уже не первый

час, а в памяти все это время, перебивая мысли, звучат стихи:

Неправда, друг не умирает,
Лишь рядом быть перестает...

Да, я так и не нашел таких же трепетных слов, какие знал он, Константин Михайлович Симонов. Но я еще острее, еще больнее, еще пронзительнее почувствовал, что с ним ушла какая-то частица меня самого.

«Не спрашивай, по ком звонит колокол...» Но это не колокол прощания и забвения. Это колокол памяти и бессмертия...

Владислав Микоша

Умер Константин Симонов. Я бы сказал — погиб, как солдат, на боевом посту. Последнее время он находился на самой передней линии, отделяющей жизнь от смерти. Он, вероятно, уже давно ощущал это, однако, когда следовали дружеские советы — побережь себя, ослабить закрученную до предела пружину, он отвечал на эти советы уклончиво, иронически и подчас зло...

«Еще належусь...» — так ответил он однажды на простосердечное предложение отвлечься, отдохнуть, «отлежаться».

«Еще належусь...»

Да, тяжки были последние его бои за жизнь. Не просто для того, чтобы продлить ее. Сражаясь до последней минуты, он хотел как можно больше сделать, как можно больше успеть. И нет нужды перечислять все то, что легло на чашу его жизненных весов только за те девять месяцев, которые достались ему из последнего, шестьдесят четвертого года его жизни.

...Помню, как мы привезли в Центральный Дом литераторов только что законченную картину. Я, как говорится, был не в своей тарелке. Это был мой первый фильм о войне, о войне, в которой я участвовал, и вследствие этого мое восприятие всего, что связано с войной, субъективно и пристрастно.

Привезли же мы фильм на суд писателей-фронтовиков, людей, не только прошедших войну и имеющих свой взгляд на нее, но уже отразивших ее в формах, известных и принятых читателями и зрителями.

На просмотр должен был приехать Константин Симонов, поэт, публицист, прозаик, драматург. Живая легенда моего поколения. Человек, стихами которого мы мысленно разговаривали с нашими подругами. Он приехал. Вот он стоит, полуопершись о колонну, высокий, одетый по морозной погоде в толстый темный свитер. Коротко стриженная полуседеющая голова, смугло-матовое лицо, правильные черты... Симонова окружили люди, он что-то говорит им, неслышное в шумном вестибюле, но явно что-то значительное: это видно по выражению лиц собеседников; конечно же, речь идет не о предстоящем просмотре, подумал я. А может быть, он и приехал сюда вовсе не за этим, вот рядом лестница, ведущая в зал, где тоже предстоит что-то и где его тоже могут ждать? Да, наверное, так и есть. Уже открыты двери Малого зала, и туда, хоть не очень густо, двинулись приглашенные, а группа вокруг Симонова не редет, да и сам он не спешит закончить беседу...

Но в тот вечер Константин Михайлович посмотрел картину «У твоего порога», и этот просмотр во многом определил мою дальнейшую кинематографическую судьбу. На обсуждении картины он закончил свое выступление словами: «Я знаю автора сценария, я не знал режиссера, но после этой картины я его запомню».

И запомнил... Через два с половиной года на только что созданной Экспериментальной творческой студии среди множества других проектов возникла идея постановки не совсем обычного по тем временам публицистического фильма об обороне Москвы. У истоков замысла стояли писатели Евгений Воробьев и Константин Симонов. Мне предложили участвовать в этой работе. Я согласился, согласился не сразу, не очертя голову. Меня смущали два обстоятельства: во-первых, я уже сделал фильм об обороне Москвы и не

считал его неудачей, к тому же по экранам триумфально прошли «Живые и мертвые» Александра Столпера, и, во-вторых, я не понимал сути кинематографического соавторства. В моем сознании были четко разделены права и обязанности сценариста и режиссера, и если совместная работа над сценарием как-то укладывалась у меня в голове, то режиссерские права я считал неделимыми... Как я благодарен судьбе, что сердечная привязанность к творчеству Симонова перевесила мой тогдашний рассудочный максимализм...

Случилось так, что первый эпизод фильма — кадры разрушенной ставки Гитлера — я монтировал в отсутствие соавторов. Чтобы стать элементарно понятным, эпизод этот требовал словесного разъяснения. Я набросал примерный текст, и так как очень волновался, то записал его на магнитофонную ленту — боялся, что во время просмотра голос подведет меня. И вот теперь мне оставалось лишь орудовать микшером, в который я и вцепился мертвой хваткой. В тот период только нащупывалась стилистика фильма, и этот малый его фрагмент был для меня своего рода экзаменом, а точнее, пробой на психологическую совместимость, на общность восприятия материала. Короче: быть или не быть нашему содружеству? Во всяком случае я воспринимал этот показ именно так. Когда зажегся свет, Симонов и Воробьев о чем-то шептались с редактором Хваловским, я же с тупым безразличием уставился в потолок.

— Василий Сергеевич! — услышал я голос Симонова. — А у вас это неплохо получается...

— Что «это»? — довольно невежливо спросил я.

— Я считаю, что текст от автора следует читать вам. У вас это лучше получится, чем у меня. — И, видя мою полную растерянность, добавил: — Мне понравилось, как вы читали. И Воробьеву тоже. И Хваловскому.

Нами было решено ранее, что авторские комментарии к фильму будет читать Симонов. При работе над «Живыми и мертвыми» текст от автора изначально читал он, а уж потом диктор, освоив симоновские интонации, про-

водил чистовую запись. И вот на тебе: «У вас это лучше получится». Единственный и неопровержимый аргумент! А через день я получил отпечатанный на машинке текст о «Волчьем логове». Первая фраза: «Это не скалы, не выходы горных пород, это — бетон, и разрушило его не время, а взрывчатка...» — была такой, какой я ее записал на пленку, далее текст был значительно поправлен и дополнен. Целые куски его были переписаны заново, но что поражало: бережливость, с какой были сохранены крохотные удачи — намеки на подлинно авторское отношение к предмету, любые нестандартные мысли и интонации. А самое главное — перед процитированной здесь начальной фразой стояло: «Тысяча сто километров от Москвы...»

Фраза эта определила ритмическую концепцию фильма, его эмоциональную направленность. Отныне драматургический метром будет отсчитывать не столько время, прошедшее от четырех часов утра 22-го июня, сколько расстояния от мест действия до почтамта, что на улице Кирова — географического центра Москвы, и до главного штаба ее обороны — станции метро «Кировская», самого глубокого в то время подземного сооружения, где помещалась Ставка Верховного Главнокомандующего...

Фильм вышел на экраны под названием «Если дорог тебе твой дом» — это строка из симоновского стихотворения военных лет. На афишах значились авторы фильма: три фамилии, согласно алфавиту, фамилия Симонова стояла последней...

Судьбе не угодно было свести нас на еще одной совместной работе. Но общение продолжалось, прерываемое во времени, а для меня непрерывное по сути. Дальнейшую творческую жизнь свою я старался делать по законам идеальным, по тем законам, что казались такими естественными и даже привычно обыденными при работе с Константином Михайловичем Симоновым.

Старался. Но удавалось это очень редко. Почти никогда...

Василий Ордынский

Сергей Соловьев
Спасатель

«Спасатель».
 Ася — Т. Друбич,
 Лиля — Г. Петрова



...Начинался сентябрь. Над городом опускались сумерки.

Город был невелик, весь лежал в устье большой реки, разветвляющейся в протоки. Плесы, омуты и запруды. Мосты, мостки, мостики. Зеленые деревья по невысоким берегам. Оставались здесь еще во множестве старые деревянные домишки с глухими заросшими палисадами, осененные таинственным шелестом ив, а по окраинам уже во множестве возникли обширные кварталы беленых блочных поселений. В старом центре тускло мерцали золотистые древние купола, неподалеку, почти рядом, возвышалось железное кружево телевышки.

Отсюда, издалека город казался старенькой полузамытой акварелькой. Он назывался Большие Озера, хотя озеро тут было только одно...

В торце комнаты раскрыто окно. За окном росло старое дерево. Иногда его листву тревожил несильный порыв предвечернего ветра. Он залетал и сюда, в комнату, — тогда все здесь начинало трепетать, шелестя.

В редакционной комнате местного телевидения горел свет. Но ничего в ней не было. В углу работал телевизор. На экране двое танцевали. Он почему-то был в смокинге. Она — в бальном. «Школа танцев». Сама же комната напоминала внутренности большого канцелярского шкафа. Стены сплошь завешаны афишами, объявлениями, фотографиями. Повсюду наклеены листочки, густо исписанные на машинке. Посередине стоял редакторский стол.

На самом же деле, конечно, те двое танцевали в павильоне телевизионной студии. Ее пол был выложен зеркальными квадратами, отчего иногда казалось, что танцуют четверо, только другая пара — вниз головой.

— Пустяк, в общем, а впечатляет.

— Что?..

— Да вот, зеркала.

Разговаривали в маленькой аппаратной. Вокруг неярким голубым светом светились контрольные экраны. Того, который похвалил зеркала, звали Николаем Вараксиным.

Николай был еще довольно молод, сложен атлетически. На голове шляпа. Концы полей

слегка подогнуты наверх. Он — единственный режиссер местного вещания. Собеседника звали Михаилом Владимировичем Лобышевым, и служил он здесь выпускающим редактором.

— Но предлагаю я тебе совсем другое, — опять сказал Вараксин, взгляда от танцующих не отрывая. — Совсем.

На киноэкран медленно проявилась фотография. В многочисленных кругах и овалчиках, раскиданных по картонке, запечатлены были разнообразные юные лица. Верхний ряд состоял из квадратиков. В них — люди постарше. Некоторые даже просто пожилые. Учителя. Надо всеми, нетвердой рукой изображенная, трепещет в облачном небе ленточка. На ленточке написано: Средняя школа № 1. А снизу, тоже на ленточке, и год проставлен: 1978-й.

Вараксин звучно щелкнул по фотографии пальцем:

— Выпуск. Наш. Большеозерский. Прошлый год...

Теперь разговаривали в редакторской. Лобышев сидел за столом. Вараксин все шляпы не снимал. И телевизор в углу работал по-прежнему.

— После выпуска год прошел, — уточнил Вараксин. — Так и назвать можно. А можно и не так... Мысль ловишь?..

Лобышев мысли не ловил. Тогда Вараксин вытащил из внутреннего кармана пальто толстый фламастер, склонился над фотографией, у одного из людей, запечатленных в квадратике, проставил на лбу аккуратный крестик.

— Фото испортил, — огорчился Лобышев.

— У меня еще есть, — успокоил Вараксин. — Это — учитель. Литератор. Лариков А. Н.

— Ну и что?

— Прекрасный учитель. Редкость! К слову, мой старинный друг, но это, повторяю, только к слову...

За спиной Вараксина сумерки сгущались, листва деревьев начинала казаться синей.

— Идея моя простая, Миша, — задушевно продолжал Николай, — но емкая. Так сказать, художник и его модель. Документальный фильм. Живые все люди.

— Кто художник? Какая модель?

— Ну как же, Миша! Лариков три года их лепил. Духовно, понимаешь ли, и не халтурил, заметь, от души. Любопытно — чего вылепил. Ведь любопытно, а?

Лобышев глядел на фотографию, потом на Вараксина, потом в телевизор.

Звук был отключен. Где-то играли в футбол. Над полем лил дождь. Сильные мужчины, уже промокшие до нитки, зверея, гонялись по грязи за мячом. Внезапно кто-то кому-то вбил гол. Принялись целоваться.

— Гляди-ка ты, банка! — поразился Лобышев.

Фотография лежала на столе. Из овалчиков выглядывали по-разному. Великое разнообразие выражений лиц. Да и сами-то лица всякие. А овалчики изображены были вроде бы даже и в небесах. Во всяком случае по всей картине плыли пухлые белые облака. И ленточка вилась.

Едва светает. Плотен окрепший к утру туман. В лодку с берега грузят инструменты. Вот проплыл смуглый бок контрабаса. Звякнули золотистые тарелки. Потом понесли барабан.

— Держи, Лева, держи давай, а то брошу...

Бадейкин принимал инструменты. Передавал их с берега Паша, бадейкинский друг и партнер.

В густом неподвижном тумане двигались почти на ощупь. Вёсел не ставили пока. Паша отталкивался багром с кормы.

Перед мостом остановились.

— Оля, — негромко позвал Паша.

В тумане возникла фигурка.

— Ой, — сказала тихо, рассмеявшись. — А я уж чуть не заснула. Стоя. Как слон.

— Прыгай, — пригласил Лева и растопырил руки.

Оля ловко перелезла через перильца моста. Прыгнула. Было совсем невысоко. Хлюпнула под днищем вода...

Туман стоял и над Большим озером.

Сидели в лодке нахохлившись. Зябко. Город истаял позади.

Лодка бесшумно ткнулась носом в берег. Задев за борта, прошелестела уже начавшая ржаветь трава. Остров мал. Посередине дощатый сарай. Рядом навес. Столб. К столбу тянутся провода. Больше тут нет ничего.

Опять тащили инструменты. Теперь от лодки к навесу. Флейты, смычки, геликон...

Паша развернул газетный сверток. В свертке были обыкновенные мужские брюки.

— Вот, — отчего-то торжественно сказал он, тряхнул брюками в воздухе. — Опытный экземпляр.

Ветерок качнул штанину.

— Примерь, — попросил Бадейкин.

Ушли в сарай.

Оля осталась одна. Ветер прошелестел травой. Где-то пискнула птица, но сразу смолкла.

Из глубины сарая раздалась зловещая барабанная дробь.

Пашино туловище теперь опутывал медный геликон. У плеча укреплена была скрипка. К ногам привязаны колокольчики. За спиной — барабан. В руках — флейта. Паша бережно поднес ее к губам. Флейта негромко спела. Легонько, в ритм, тряхнул ногой. Серебряно ответили колокольца. И тут он крутанул у себя на боку что-то невидимое: тогда в продольных швах брюк вдруг вспыхнули праздничные гирлянды ловко вшитых лампочек от карманного фонаря.

Оля в восторге была в ладоши. Лева Бадейкин истерически хохотал, захлебываясь, пуча глаза и держась за живот. Потом повалился в траву, болтая в воздухе ногами.

А Паша играл. И музыка была красивой.

Преподаватель литературы в старших классах Большеозерской средней школы Андрей Николаевич Лариков еще спал в этот ранний час. Был он довольно молод и спал крепко. Окно его комнаты было настежь раскрыто в рассветный сад. На подоконнике лежали очки в круглой металлической оправе. Стекла запотели.

Из сада в комнату тянулся туман...

Музыка продолжалась. Бадейкин уселся у Пашинных ног. Разглядывал лампочки.

— Яркость не маловата?

— Смешной! — удивился Паша. — Это же от батареек. Дела на лад пойдут, запросто от сети питаться станем. На выезды — танковый аккумулятор достанем...

— Он жутко мощный... не коротнет?..

— Люди вон в космос летают. И ничего, не коротит. Когда с головой сделано.

И Ася Веденеева тоже еще спала. Рядом, на соседней подушке спал ее муж Григорий Ганин. Их сон был глубок, лица не выражали совсем ничего...

На острове вроде бы репетировали. Оля глядела в листок, считывая слова. Бадейкин вторил ей ниже. Паша держал аккомпанемент.

Негромко пели, туман редел, шло утро.

...Виля Тишин не просто спал, он спал с наслаждением. Виля спать обожал.

Уже давно верещал будильник, упорно тренькая до самого конца завода, потом, наконец, скис и замолк. Тогда мать пошлепала Вилю по щеке, сначала слегка, несильно, но Виля глаз не открывал, она тогда побольней, но и это все оказалось зря.

Пошла на кухню, открыла водопроводный кран. Набрала в рот воды. Вернулась к постели. Брызнула на Вильку, вроде как на пересохшее перед глаженьем белье. Прием сработал безукоризненно. Вилю с постели сдуло.

Чистил зубы. Мать разговаривала с ним, обращаясь в зеркало, выглядывая из-за его плеча:

— Кружку, ложку, что еще?..

— В повестке написано... — мычал, отплевывая пасту.

— Пехота?

— Неизвестно, вроде — да.

— Я одного хочу. Чтобы все по-человечески было. Как у людей.

Виля согласно кивнул.

— Всех друзей позови. Пусть я всех и не знаю, но очень симпатичные, помню, попадались. Крутолобенький такой?

Виля удивленно поднял брови.

— Неважно, — махнула рукой мать. — Всех зови. И девушку обязательно, надеюсь, у тебя девушка есть? В твоём возрасте — это естественно.

Булькая, сполоснул рот водой:

— Совершенно естественно.

Потом разглядывал себя в зеркало. Соображал.

«Интересно. Как же я это их за день-то всего сочиню? Преданных моих друзей? И крутолобенького?.. Это кто же такой — представить себе не могу... Вот и девушку, оказывается, еще».

Гриша Ганин пел в ванной. Вода из душа отвесно и сильно била ему в макушку. Шел пар.

Ася бесстрастно глядела в окно. За окном перед домом простирался обширный луг, поросший травой. Дальше — шоссе. По шоссе бежали автомобили, кажущиеся отсюда почти игрушечными. До Москвы было недалеко. Хорошей езды, может, часа три.

Еще дальше лежало под небом огромное озеро. Небо с утра было серым. Лениво волоклись по нему растрепанные облака.

Ганин на кухне ловко резал хлеб, лук. Намазывал бутерброды. Разливал по стаканам молоко. Ася, подперев лицо рукой, сидела напротив. Слушала.

— Бред какой-то, — Ганин качал головой. — Но пристал, понимаешь, с ножом к горлу, не отвертись. Надеюсь, говорит, он вас вылепил. Духовно. Это Ларь меня вылепил. Понимаешь? А? Сегодня, говорит, прямо съемку и организуем. На рабочем месте. Вы кто? Ах, закройщик? Прелесть, прелесть! Очень, говорит, оригинально! Исключительно настырный молодой человек попался. В шляпе. А фамилия — Вараксин. Я ему и так, и сяк. Вы не к тому обратились, я обыкновенный, рядовой, серый. У меня даже мысль вдруг мелькнула, может, тебя ему посоветовать. А потом жалко отчего-то стало, сам отмучаюсь, думаю, ладно... Нет, это же нужно такое сообразить! — опять изумился Ганин и покачал головой. — Художник, говорит, и — модель!

Ласково поцеловал ее в макушку.

На кухне было чисто, уютно, светло. Ослепительно сверкал белый кафель...

Их дом стоял посередине изумрудного луга, как океанский лайнер в тихой бухте — новый, белый, огромный, красивый. Ветер играл травой. В траву перед домом была вбита рельса. Ганин опустился на колени с рельсой рядом. В траве нашарил замок, в замке повернул ключом. К рельсе цепью был зачalen старый «Запорожец». Ганин отцепил авто от рельсы, влез в кабину. Цепь втащил за собой. Мотор завелся сразу.

Ася глядела на Ганина сверху. Видела, как он помахал ей рукой, и снова залез в автомобиль, а тот, ковыляя по неприметным кочкам, покатился к шоссе.

В квартире было тихо. Слышно, как у соседей говорит радио. «Последние известия». Ударяя в раковину из неплотно прикрытого крана, раздельно падали капли.

Блуждая, Ася прошла по квартире. Закрутила на кухне кран. Потушила свет в прихожей. Неприкаянно села на стул посередине комнаты. И вдруг показалась тут совсем чужой.

Ася шла длинным школьным коридором. Сразу вспомнила, как при каждом шаге звук здесь от кафелин пола взлетает вверх, под беленые своды, и перекатывается там долгим эхом. Наугад подошла к двери, ведущей в какой-то класс. Поразилась тому, что увидела его сразу и почти рядом. Он, конечно, не заметил ее. И даже взгляда не ощутил.

А. Н. Лариков вел урок.

Слушали его по-разному.

Некоторые и вовсе не слушали никак.

Некто лопухий и печальный, жуя, глядел за окно. День уже скатывался к полудню, и вроде бы собирался дождь.

Ася едва приоткрыла дверь. Сразу услышала сквозь щель его голос:

— Ну а вам-то Анна как? Вы сами как считаете, чего она хотела? Отчего жить могла только так вот? А иначе — никак? Какой бес или бог толкал ее и вел, как слепую? Куда? Для чего? Зачем?..

Долго молчали. Лариков сел. Ждал.

Ася глядела сквозь стеклянные переплеты двери.

— Господи, ну кому охота век со стариком горбатить? — сказала вдруг большая улыбчивая девушка. — Вронский был молодой и красивый. А Каренин старый и урод.

— Зато Каренин был добрый, — вяло возразил кто-то.

Зашумели.

— Здрасьте, нашла добряка.

— Может, по-твоему, и Вронский добрый? — насели на чистенькую, голубоглазую девушку со старомодной, пепельной косой, перекинутой через плечо. Перед ней на парте лежал пухлый том Толстого. — Этот твой добряк Фру-Фру угробил и даже глазом не моргнул...

— Моргнул, — возразила. — Он, когда ей в ухо стрелял, то плакал.

— Важно не то, что плакал, а то, что стрелял.

— Сначала Фру-Фру угробил, а потом Анну.

Захохотали.

Лариков тоже.

Коридором шел Вараксин. Подошел к двери, где стояла Ася. Также заглянул сквозь стеклянные переплеты.

— Не помешаю?

Ася пожала плечами.

— Ну, а Анна-то для вас что? — не раздражаясь, упорствовал Лариков. — Ведь главное в ней... Она-то чего, по-вашему, хотела?

— Вронского, — уныло брякнул кто-то, и класс покатился со смеху, а тот, кто брякнул, ободренный реакцией, продолжал, — и он сначала ее хотел, а потом расхотел. Образовалась ужасная трагедия. Сплошной кошмар.

— А тут мимо «чи-чи-чи-чи-чи», — подхватив, стал с наслаждением изображать кто-то поезд — ту-у-у-у! — и подергал невидимой ручкой гудка в воздухе, — а дальше, Андрей Николаевич, вы и сами знаете, можно сказать, вспоминать неохота, что дальше вышло...

В этот момент, не выдержав, голубоглазая девочка стукнула «машиниста» увесистым томом Толстого по голове.

— Скажите,— шепотом спросила Ася Вараксина,— я на нее внешне не похожа?..

Вараксин изумленно поглядел на Асю.

— Нет. Ничего общего.

— Спасибо.

В классе хохотали до слез.

Лариков тоже.

— А если серьезно,— наконец отсмеявшись, сказал рослый белокурый юноша, утирая платком глаза,— то вот мне, например, все фокусы Анны Аркадьевны просто отвратительны.

Заинтересовавшись, поутихли.

— Нет, правда. Если просто взглянуть. Не как в литературе, а как в жизни. По-человечески. Живет себе молодая дама. Недурна собой. Муж. Сын. Достаток. Явился, видите ли, жеребчик из военнослужащих. Мужа, конечно же, в шею. На сына наплевать. А потом жеребчик охладел. Опять тихий ужас. И так мы огорчились, что рванули под первый подвернувшийся товарняк. И все это со значительной миной, с такой, что мне непременно восхищаться надо. А если я, допустим, восхищаться не хочу, что делать?

— Я тебя удушу,— в наступившей тишине сказала голубоглазая.

— Интересно, за что?

— За подлость пересказа.

— А непротивление злу?..

Опять хотели похихикать, но получилось не очень. Посидели в тишине.

Ася и Вараксин с интересом глядели из-за стеклянных переплетов дверей.

Лариков уставился куда-то в пол.

— Андрей Николаевич,— наконец, спросили его,— тут все люди взрослые и свои. Положа руку на сердце — лично вам она нравится?.. Анна?

— Да,— подумав, сказал Лариков,— очень.

— Почему?

Лариков встал.

— Вот Толстой отчего-то запомнил, как его, грудного, пеленали. И все говорил про воспоминание это: «нехорошее», «страшное». Называлось это — «свивать». Руки, ноги, голову перепеленывали туго — не шевельнешься. Младенец рос, взрослел, мужал, старился, но его все «свивали». И все новыми свивальниками.

И назывались они год от года все благороднее — долг, семейная нравственность, вера, мораль... Но ведь еще в каждом бьется живая душа. Вот она-то спелената и бывает. Получается, путы обязательно надо рвать. Хотя это и не просто совсем. Больно. И смеху вокруг много. Смеются те, которые свои «свивальники» уже давно за благо держат... Вот от них-то, этих пут, Анне Аркадьевне освободиться и хотелось. А вокруг, конечно, смеялись. И, конечно же, я говорил, боль...

Прозвенел звонок. Ася и Вараксин все стояли у двери.

— Потому она мне определенно нравится. Руку на сердце положи.

В классе было тихо.

— Веденеева, ты? — это Лариков от души ей обрадовался, Ася видела. — Боже мой! Какими судьбами? Сколько лет? Сколько зим?

— Одно,— ответила. — Лето одно. И вот еще зима.

Перемена. Шум, ор, гвалт.

Кто-то кого-то волтузил в углу. Кто-то за кем-то гнался. Кто-то жадно читал учебник.

Вараксин наблюдал издали.

Притулились к подоконнику.

— Как живем, Веденеева?

— Спасибо. Омерзительно...

Хотел улыбнуться шутке, покосился. Но понял, что это всерьез.

— Иль нё фэ жамэ рьян утрэ!

— Это еще что такое? — изумилась Ася.

— Это, Веденеева, я опять по языку в аспирантуру провалился. Вот взял себе за правило: особо поражающие меня вещи формулировать по-французски.

— Я поразила?

— Уи.

— Шарман.

— Ты где? — спросил Лариков.

— В медицинском. И еще замужем.

— Нравится?

— Где? В медицинском? Или замужем?

Лариков сразу не нашелся.

— Мой муж — Григорий Ганин. Он из «В». С параллельного. До конца не дотянул. В ПТУ пошел. Из девятого. Не припоминаете?

— Не очень. Мне бы увидеть — я сразу вспомню. А так — не очень...

— Напрасно. Потому что он теперь закройщик. У него удивительный, видите ли, к этому делу вдруг талант прорезался. Все как с ума посходили. Вот уже скоро год. Образовалась жуткая очередь. Он, представьте, трудится, как пчелка. А очередь совсем не рассасывается. Но вас я могу устроить. По-семейному. Без очереди. По благу, хотите?..

— Черт его знает, — промямлил Лариков.

— У него родители — подполковники.

— Это как?.. — заинтересовался.

— Очень просто. Отец обыкновенный подполковник. Он на пенсии уже, правда. А мать — медик. Военный врач. Но тоже подполковник. Они нам кооператив построили. Две комнаты. И отдельный санузел. Хорошо?

— Хорошо, — опять похвалил Лариков.

Вараксин маячил в отдалении. Случайно встретились глазами. Вараксин приветливо улыбнулся.

И Лариков ему издали тоже.

— Ну, спасибо тебе, Веденеева, что зашла, — вдруг стал прощаться. — Молодчина, что не забываешь нашу, так сказать, альма матер...

Ася пристально глядела на него.

— Тебя сны не мучат? — спросила тихо.

— Это что с тобой, Веденеева? — изумился Лариков. — Отчего ты вдруг со мной на «ты»?

— Я, видите ли, вру очень много, — сказала Веденеева, и видно было, что это всерьез. — В последний год особенно. Это прямо что-то удивительное. Бывает, неделями слова правды не говорю. То ли это жизнь так складывается, то ли еще почему... Только вдруг невыносимо мне как-то все это стало. Такое мое лживое положение. С чего-то эту жуть ломать начинать надо? — спросила она, но Лариков промолчал.

— Вот вас, к примеру, уже давно про себя на «ты» зову. Наверное, и в быту так надо?..

Он опять не ответил.

— А про сны я вот почему сказала. Вы, может, помните, в девятом на картошку ездили. Там дождь пошел. Не припоминаете? Это естественно. Мало ли дождей... А я вот запом-

нила. Дерево там росло. Посередине поля — одно. Большое. Вот под этим деревом мы от ливня и спрятались. Вы и я. Рядом стояли. Вот ливень этот все, знаете, мне ночами все мерещится отчего-то.

Лариков молчал.

— А вы позеленели вроде, — почти без всякого перехода вдруг пожалела его Ася. — Стареть начинаете, что ли?.. Вам сегодня сколько стукнуло?

— Ты и это помнишь?..

— А как же? Мы вам как-то всем классом поздравление сочиняли. В стихах. «И много-много светлых дней среди друзей-учителей...» Исключительная ахиня, а?.. Так сколько?..

— Двадцать девять.

— Смотри-ка, Лермонтова уже год, как застрелили...

Вараксин глядел на них издали.

Стояли посередине бедлама перемены. Потом опять раздался звонок.

...А дерево, правда, когда-то было. Дерево. И ливень. Рядом стояли — Ася не сочиняла. Вдруг солнце вышло. А дождь не переставал. Только стал светиться насквозь. Неправдоподобно. Будто ртуть сквозь листву с небес...

В зеркалах парикмахерской многократно отражался Вилька. Его шевелюра большей частью уже была рассыпана по простыне, в которую замотан по шею был он сам. Стриг Паша. Тот самый «человек-оркестр».

— Я думаю, договорились? — спросил Виля.

Паша ловко выполнял стрижку «под ноль».

— Тебе по-русски говорят? — удивлялся Паша. — Ну нету у нас ни секунды. Целый день на работе все. И репетировать негде. И некогда. По ночам, говорю, на остров ходим.

— Ночью — хоть на Луну. Мне вечер нужен. Один. Для матери.

— Ну, ангажированы мы, ексель-моксель, — опять мотал головой Паша. — Свадьба у нас. Халтура.

Стричь кончил. Помёл мягкой кисточкой по голубоватому черепу.

— А ты зачем «под ноль» просил? — поини-

тересовался Паша запоздало. — В военкомате вроде теперь не требуют.

— Жарко, понимаешь, — серьезно отвечал Вилька, — под шевелюрой мозги слипаются. Свежести охота. Озона.

— Какого озона? Где? — не понял Паша.

— Вот здесь, — Вилька постучал себя кулаком по черепу. — Взбрызни... — попросил он.

— Боюсь, щипать будет, — засомневался Паша.

— Бог терпел и нам велел, — уперся Вилька.

— Зачем тебе?.. — Паша пожал плечами.

— Говорю же тебе, для матери. Она любит.

Паша взял флакон, надавил грушу. Взбрызнул. Действительно, адски щипало. Махал над черепом простыней.

Канцелярия военкомата. В маленькой комнатке стоял стол, по обе стороны стола сидели Вилька и старшина. Старшина аккуратно вырезал ножницами из рядка Вилькиных фотографий одну. Вырезал, наклеил в уголок дела.

— Фамилия?

— Опять? — удивился Вилька. — Ведь писали уже.

— Фамилия? — не меняя выражения голоса, повторил вопрос старшина.

— Тишин.

— Имя?

— Вильгельм. Можно просто — Виля.

— Нельзя, — поправил старшина. — Отчество?

— Алексеевич.

— Год рождения?

— Шестьдесят первый.

— Образование?

— Десятилетка.

— Кем работает мать?

— Проводница. На железной дороге.

— Отец?

— А зачем вам?

— На вопросы вопросами не отвечают. Кто отец?

— А он у меня как бы не считается. Я его и не видел никогда.

— В анкете все считается.

— Ну, вроде инженер.

— А ты сам?

— Спасатель.

— Это что еще за профессия?

— Профессия как профессия. Матрос Общества спасания на водах.

— Так и писать?

— Так и писать.

— И что, спас кого-нибудь?

— Типун вам на язык. Бог миловал. Это только называется так страшно. А в сущности, работа ничего. На воздухе.

— Понимаю, — сказал старшина, дунул на печать и, размахнувшись, ударил ею по уголку Вилькиной фотографии. Частью фиолетового круга ему на щеку попал.

На стене висела копия монументального полотна художника Грекова «Оркестр Первой конной». У стены, под картиной была расстелена ковровая дорожка. На ней стояло пятнадцать голых ребят. Не совсем, конечно, голых. Кто в плавках, кто в трусах. А самый маленький — в белых полотняных кальсонах.

Майор расхаживал перед строем. Поскрипывали сапоги. Фуражка очень новая.

— Отправка из военкомата завтра в восемь ноль-ноль. Приглашаете на проводы мать, отца, родственников и любимую девушку.

«Они сговорились, — думает Вилька. Он в голове строя стоял. Самый длинный. — Это просто проклятие какое-то. Наваждение. Девушка эта самая».

— Вопросы есть?

— Есть, — сказал самый маленький и подернул кальсоны. — У кого нету любимой — можно нелюбимую?

Строй довольно хохотнул, а Виля даже хлопал в ладоши. Сказал «браво».

— Отставить, — предложил майор тоном, от которого действительно сразу захотелось «отставить». — Вопрос крайне глупый, — уточнил он. — Возможно, даже хулиганский. За такой вопрос можно вполне получить пять суток ареста. Еще вопросы есть?

Больше вопросов не было.

Виля одевался в «предбаннике» военкомата.

— Вам, правда, нравится моя идея? — недоверчиво спрашивал его Вараксин.

— Не то слово, — серьезно отвечал Вилька. — Очень.

— А почему? — подозрительно допытывался Николай.

— Могу объяснить, — с охотой отвечал Вилька. — Потому что вы именно на того напали, на кого вам нарваться следовало. Мне есть что сказать. Я, видите ли, долгое время был совершенно бездуховной личностью, — распалял он сам себя, — практически козлом. Вот тут-то и подвернулся Ларь.

— Кто?

— Лариков А. Н. Так сказать, наш герой.

— Ну, а дальше?

— Дальше в лес — больше дров. Это рассказ долгий.

— Сегодня ваш звездный час. В семь он вас на телевидении слушать будет. И никаких халтур. Амба. Я обо всем договорился.

Паша в волнении бросил брить клиента. Сначала глядел на Вилю, потом на улицу.

Сквозь большое окно парикмахерской видел был Вараксин. Он опирался на мотоцикл. Доставал из авоськи черный мотоциклетный шлем. Прятал в него шляпу.

— Но сразу после телевидения — ко мне, и возражений не слушаю никаких.

Виля помахал Вараксину рукой.

Тот, улынувшись, ответил.

Ася остановилась у витрины.

На витрине очень похоже было изображено болотце. В болотце плавали чучела уток. Мерным кругом его замыкали картонные деревья. Из-за самого развесистого хищный охотник выставил ружье. Охотник целился в утку. Вот-вот стрельнет. Магазин назывался «Динамо».

— Мне подарок, — попросила она продавца. — Мужчине. Молодому.

Продавец показал куда-то ей за спину. Ася оглянулась. Привешенная к потолку на тонких, невидимых лесках, висела белая надувная лодка. Симпатичная.

— «Рыболов-спортсмен», — пояснил прода-

вец. — С педальным подсосом. Семьдесят четыре рубля.

И она еще недолго постояла на улице у витрины. За болотцем, — заметила она это только теперь, — за болотцем, за деревьями, можно сказать в небе, приветливо мерцала белая лодка.

Изящно изогнувшись, облакачивается на круг циферблата арабочок в золотых штанах до колен. Часы затейливо бьют половину первого.

За окном — дождь.

В комиссионке пусто. Под потолком горят две пыльные люстры.

— Каким интересуемся? — неожиданно спрашивают ее. Ася стоит перед «стеной живописи». Живописи совсем немного.

На одной не то продранной, не то простреленной картине ехал среди деревьев паровоз. Паровоз пускал густой дым. Дым путался в ветвях. Еще висел портрет: кто-то совсем лысый, но с богатой ассирийской прямоугольной бородой. Рядом — просто пустая рама, и внутри нее болталась бумажка с ценой.

— Восемнадцатый? Деятнадцатый? — настойчиво спрашивали из-за спины. — Может быть, модерн?

— Восемнадцатый, — отчего-то брякнула Ася.

— Исключается, — печально замотал головой продавец. — Есть, правда, старуха одна. У нее подлинный. И документы. И атрибутика. Но — не берем. Заламывает. Может, адрес дать?

— Дать, — изумившись себе, отвечала Ася.

Часы пробили «без четверти», отзвонев галантный менуэт.

...Опять то зеленое дерево. Ливень. Свет...

Сидели на свае, высоко над рекой.

— Здесь строили мост. У Лики был обеденный перерыв: молоко в бутылке, свежий хлеб с колбасой. Ася сидела рядом.

— И это все? — удивилась Лика.

Лика — огромная девушка с печальными волчьими глазами.

— Все.

— И больше ничего у вас с ним не было?

— Ничего.

— Ты сошла с ума,— подумав, решила Лика.

— Нет, но сойду. Если все останется прежним.

Лика глядела в сторону.

— Лодку все-таки? Или, правда, может быть, восемнадцатый?

Внизу заработал мотор. Обе поглядели на реку.

Прямо под ними был зачален плавучий копер. По его палубе ходили люди. Зашипев, ухнула копровая баба.

— Может, сходим к старушке-то? — спросила Ася.

— Слушай,— вместо ответа поинтересовалась Лика,— а Ганин-то теперь как?

Ганин молчал. Глядел перед собой идиотом. Вдруг его ударило в пот.

— Начинайте,— сказали ему откуда-то со стороны.

Тогда он поднял руку, вроде бы заслоняясь от яркого света.

— Выключите, — попросил. — Я не могу.

Раскройная помещалась в обширном полуподвале. Большую часть его занимал огромный портновский стол. И стол, и стеллажи по стенам, даже подоконники были завалены рулонами тканей. Освещена была теперь раскройная почему-то очень ярко. И вдруг свет потух.

В дверях полуподвала на треноге была установлена камера. Из-за камеры появился Вараксин.

Гриша опустился на стул. Вараксин присел рядом. Помолчали.

— Не понял... — искренне удивлялся Вараксин. — Мы же обо всем, кажется, договорились...

— Нехорошо, — подумав, ответил Ганин. — Игра какая-то. Некрасиво. Ну что вы, правда, от меня хотите? Вот смотрите, — он развел руками по сторонам. — Здесь моя работа. Она мне нравится. Заработок хороший. Перспективы. У людей деньги появились. Они оде-

ваться хотят. Ширпотребовский хлам на себя цеплять кому охота?.. Ко мне идут. Женат. Жену люблю. Она меня тоже. Учится. Будет врач. Квартира есть. Хорошая. Машина есть тоже. Правда, плохая, но на очереди стоим. Вы поймите, я жизнью своей доволен. Я живу хорошо, — он последние слова отдельно сказал. — И лариковские заклинания тут вовсе ни при чем!

— Замечательно, — похвалил его Вараксин. — Что дальше?..

— Не скажу я вам того, чего вы хотите, — Гриша усмехнулся.

— А чего я хочу?

— Возвышенностей, — он неопределенно повел руками в воздухе и опять улыбнулся открытой улыбкой хорошего человека.

— Вот это и снимать надо было, — посоветовал Вараксину оператор.

— Не надо, — вежливо отвечал Гриша. — Ни вам, ни ему, — на Вараксина кивнул, — ни мне. Никому. И смотреть такую чушь никто не будет.

Встал, прошел куда-то в угол.

— Идите сюда, — позвал Вараксина, и тот подошел.

Весь угол от пола до потолка был выклеен фотографиями. Здесь, в большеозерском подвале, собрались со всего света самые элегантные мужчины из самых шикарных, глянцевых журналов мод. Была та странная компания людей наряжена в восхитительно скроенные пиджаки. Толпились в основном при галстуках. Некоторые попадались, правда, и в нашивных платочках. Кто с тросточками, но больше — так: рука в кармане, в другой — бокал.

— Выбирайте, — серьезно предложил Ганин Вараксину. — Вы, Коля, человек интеллектуального труда. Вам хорошо одеваться надо. Я вам быстро сошью.

Вараксин сначала поглядел на Гришу, потом на стену, потом почему-то позиркал по сторонам.

— Слушай, — спросил, наконец, — а ты бы хотел, чтобы вот этот был твоим самым лучшим другом?!

— Какой? — не раздражаясь, поинтересовался Ганин.

— Ну, хотя бы вот он, — Вараксин ткнул пальцем.

Молодой человек. Тонкий нитяной пробор. Купальный халат расшит райскими птицами. Курил сигару. Одновременно пил коньяк. Обнимал красивую женщину в бикини. Оба глядели в цветной телевизор. В телевизоре показывали бокс. Дрались негры.

Тот горделивый мужчина появился очень медленно: шитый золотом темно-зеленый мундир, через плечо — алая лента. Глядел надменно, но невысокомерно.

— Аргунов, — объяснила старушка.

Электрический выключатель приделан на стене, с картиной рядом.

Ася и Лика согласно кивнули головами.

— А сколько вы за него просите? — осторожно поинтересовалась Ася.

— Я ничего не прошу, — гордо отвечала старуха. — Никогда, ничего, ни у кого не просила. И не попрошу. А государством портрет оценен в полторы тысячи рублей...

Потушила свет. Человек на портрете угас, словно бы растворился в стене.

Неприкаянно стояли посередине сумеречной комнаты, заставленной множеством старой мебели. Еще разросшиеся цветы в кадках. Просто оранжерея.

— А это? — вдруг заинтересовалась Лика.

Над дверью в витой раме висела еще одна картина. Изображала она прекрасную обнаженную девушку, некогда, вероятно, жившую на свете. Была та девушка тиха и спокойна, в венке из влажной зелени, листьев и трав. Она поднималась из моря, рождалась из него, знойно-синего, с легчайшим приплеском облаков. А сплетение длинных и холодных пальцев выдавало тревогу, смутнение и любовь.

— Это? — переспросила старушка. — Это, к сожалению, большой художественной ценности не имеет. Поздняя копия с Боттичелли. Фрагмент в искаженных пропорциях.

— А вы нам не уступите? — встряла Ася. — Фрагмент...

Старушка глядела в пол.

— Сто пятьдесят, — наконец, пробормотала она.

— Рублей? — автоматически уточнила Лика. — Одна рама сто стоит, — укорила старушка.

Та дивная девушка вырастала из синих волн. Свежий ветер взморья слегка шевелил ее тяжелые рыжие волосы.

— А можно, мы подумаем? — спросила Ася.

— Думать, голубушка, не запретишь...

Спускались по лестнице. В старухином подъезде было полутемно.

— Вообще-то у меня на книжке 320 рэ есть, — сказала Лика без энтузиазма.

— Хорошо, — обрадовалась Ася, — и на лодку хватит.

— Все-таки ты спятила. Ну зачем тебе лодка?

— Да ты не бойся. Я сразу отдам. Пальто заложу. Шубу.

— Слушай, — опять спросила тогда Лика, — а Ганин-то все-таки — он теперь что?

Ася не ответила.

— Может, молчать пока?

Лика спрашивала неуверенно.

— Нет, — сказал Ганин и покачал головой.

Они сидели по разные стороны огромного раскройного стола. Было так тихо, что Ася хорошо слышала, как тикают у него на руке часы.

Потом он встал. Обошел стол. Сел рядом. Осторожно положил свою руку ей на плечо.

— Нет, — повторил, будто с усилием.

Ася осторожно сняла его руку с плеча, положила на стол.

Виновато встала. В дверях обернулась. Рассеянно тронула пальцем лоб.

— Да, — наконец, ответила, будто бы удивляясь самой себе.

Ганин не пошевелился.

Сукно на столе было все исчерчено мелом. В углу стоял манекен, с дурацким достоинством выпятив грудь. Дребезжала под потолком лампа.

Лика стоит на стуле. Приподнимает на руках Асю. Едва удерживает. Ася отцепляет картину от стены. Старушка наблюдает снизу.

— Быстрее, — жарко шепчет Лика. — Не удержу.

— Сейчас.

Грохот.

Сначала непонятно, что именно упало. Как будто бы кусок штукатурки. Повисло облако белой пыли.

— Все в порядке, — говорит Ася, когда облако порассеялось. — Только с гвоздиком вытащилось, — протягивает старухе здоровенный, загнутый медный гвоздь с литой шляпкой. — И штукатурки кусок.

Старушка глядит вверх.

На месте Боттичелли — темное, невыгоревшее пятно.

— Ничего, — ободряет старушку Ася. — Коврик повесить можно.

— Какой там коврик, — без выражения отвечает старушка и безнадежно машет рукой. Потом протягивает гвоздь Асе. — Возьмите. На него вы повесите. Гвоздь-то хороший. Старый гвоздь.

Ася покрутила гвоздь между пальцами.

В павильоне телестудии человек показывает фокусы. То из уха косынку вытащит. То изо рта — яйцо.

Вараксин глядит сверху, из аппаратной. Голубые экраны по сторонам фиксируют нехитрые эти фокусы.

— Потерпите еще минутку, — просит Вараксин. — Скоро конец.

Паша, Бадейкин, Оля — глазают вниз с интересом. Андрей Николаевич Лариков тоже здесь.

Вилька держался особняком. Независимо сложив на груди руки, прислонился к динамикам — в стороне.

— Нового ничего нету? — тихо спросил Паша Ларикова.

— Есть немного, — Лариков вытащил из кармана синюю ученическую тетрадку, сложенную пополам. Отдал Паше.

— Спасибо.

Внизу, в студии из дырявого ящика внезапно вылетели голуби, потом что-то пальнуло, и просыпалось конфетти. Фокусник был неистощим.

— Пойдем, я тебя с редактором нашим познакомлю, — сказал Ларикову Вараксин. Они вышли. Виля обернулся.

Сквозь круглое стекло окна, врезанного в дверь аппаратной, он увидел, как Вараксин подводит Ларикова к одиноко стоящему посередине коридора человеку, и они начинают здороваться, нудно, по очереди, за руку.

Виля подошел к Паше.

— Это чем же он тебя одарил?

Паша молчал, вроде бы не слышал, тупо уставившись перед собой.

— Тайны от импрессарио, — огорчился Виля. — Нехорошо.

— Не растреплешься?

— Земли съесть?

— Ладно, — вздохнул Паша. — Ларь, видишь ли, давно стихи пишет. Просто так. И нам кое-что дает. Для песен. Мы из него репертуар формируем.

Вилька опять оглянулся.

В коридоре все говорил Вараксин, Ларь и редактор слушали.

— Писатель тоже, — неодобрительно сказал Вилька, разглядывая Ларикова через дырку в двери. — Инженер человеческих душ.

Фокусы внизу не кончались. Уже кудахтали куры, разбредаясь по сторонам павильона.

Оля стояла рядом с Вилькой.

— Мы, между прочим, незнакомы, — заметил Виля, вроде бы даже обиженно.

— Оля, — просто ответила та и, не жеманясь, протянула ладошку.

— Вильгельм, — церемонно встряхнул ладошку Виля. — Я надеюсь, вы у меня сегодня тоже будете?

— Она-то зачем? — вяло запротестовал Бадейкин, но Виля оборвал:

— В качестве моей подруги. Для украшения стола.

Заливая стекло, хлестал ливень.

Пережидали дождь в парадной. Рядом прислоненная к стене стояла картина. Изображенная на ней девушка оказалась ростом с ними почти вровень. Издали даже чудилось, что было их трое.

— Что же это я делаю, Лика, а? — вдруг с изумлением спросила Ася.

Лика не ответила. Молчали.

Дождь обильно лил по стеклу.

А в студии уже тревожно верещали зумера. Суетились люди.

В аппаратной остались Виля, Лариков и Вараксин. Николай сел за пульт.

— Как живется, Тишин? — спросил Вильку Лариков.

— Вашими молитвами, — неприветливо прогундел тот в ответ.

— Готово? — нетерпеливо торопил в микрофон Вараксин, а снизу удивленно ответили:

— Они свет потушить просят...

— Как потушить?

— Совсем...

— Иначе эффект смажется, — снизу пояснил Паша.

— А потом, говорят, вводить его надо медленно, на реостате...

— Просто Большой театр, — изумился Вараксин, а в микрофон сказал: — Ладно. Сделайте так, как они хотят.

Свет медленно погас. В аппаратной тоже стало темно. Только, потрескивая, светились синим экраны мониторов.

Внизу раздалась барабанная дробь. Издалека будто началась музыка. И с музыкой вместе в крошечной тьме павильона вдруг медленно зажглись экспериментальные Пашины штаны, призрачно и прекрасно отразившись в зеркалах на полу.

Общий свет прибывал.

Паша нежно вздыхал трубой. Звенел колокольцами. Трогал гитарные струны. Пел.

Вараксин глядел обалдело и даже с восторгом. Лариков изумлялся тоже.

Ася прошла тихим переулком. От воды, от росных трав уже начинал подниматься предвечерний туман. Вышла к дому, где квартировал Лариков.

Сумерки.

У калитки, похожие на сбившиеся перед ливнем плотные гряды облаков, теснились кусты. Дом едва просматривался отсюда. Ася прислонила картину к лавке. Достала из кармана зеркальце. Оглядела себя. По ту сторо-

ну калитки залаяла собака. Прыгала, беззлобно скалясь. От дома отделился человек. Сквозь туман прошел к калитке.

— Андрей Николаевич... — начала вопрос Ася.

— Нету, — ловко закончил дед. Он почему-то был при параде. Пиджак застегнут на все пуговицы. Под лацканом рядком медали.

Опять лениво гавкнула собака.

— Гошка, цыть.

В небе зажглась звезда.

— Пока его нету, но придет, конечно, куда деться? — с охотой продолжал дед. — Хотите, в доме его подождите, — сказал старик и махнул рукой в отдаленные сумерки. — Чаю попить можем. Телевизор посмотрим. Скоро «Время». А потом из Парижу показывать обещались... Поглядим, как они там.

— Спасибо, — сказала Ася. — Я тут, если можно, пока подожду.

— Как желаешь...

Старик побрел к дому. Собака трусила следом.

Ася села на скамейку. Картину поставила рядом.

Песня продолжалась. Опять мерцали Пашины штаны. Пели вдвоем слевой. Когда доходили до повтора — люди кругом подхватывали.

Празднество происходило в летней беседке. Беседка стояла среди поля. Рядком тянулись старые деревянные дома: почти деревня, у поля, на краю. Струясь между домами, к Большому озеру уходили протоки.

Народу собралось много. Все больше пожилые люди. Соседи. Материны друзья.

— Вот, — негромко говорила Оле мать, — видите? Это ему еще годочка нет. Виленьке нашему. Худой до чего, правда?

Оля разглядывала фотографии: большеголовый, тощий Вилька, совсем голый, полз по столу. Напряженно улыбающаяся неведомому фотографу мать аккуратно придерживала его за лодыжку.

Мать снова полезла в затертую сумочку. Вытащила еще бумажный пакетик. Развернула.

— Это кудельки его, — показала Оле светленький клочок волос. — Около двух срезала. Он у нас кучерявый родился. Как Пушкин. Только рыжий.

— И дурной, — закончил Вилька.

— Зачем ты так? — обиделась мать, но тут же отвлеклась. — А вот зуб его, — и действительно достала из газетного кулечка зуб. — Молочный. Этот первый выпал.

— Ладно тебе, — запротестовал Вилька. — Просто дендрарий какой-то...

— Вас, простите, как уменьшительно называть? — не обращая внимания на сына, поинтересовалась мать.

— И уменьшительно тоже, наверное, Оля... — подумав, ответила Оля.

Песня все длилась.

Мать склонилась к Вилиному уху, зашептала:

— Я за тебя рада. Она мне, знаешь, нравится...

— Ты рада, и я рад, — уклончиво согласился Вилька.

Кто-то полез к нему чокаться, а потом и сам он ушел целоваться с кем-то, там опять чокался, пил.

— Я, знаешь, Оля, — вдруг доверчиво сказала мать, — я очень старалась, чтобы он хороший вырос. Пусть и не так складно все получалось. Без отца вот...

Оля, притихнув, молчала.

— Но я старалась.

Захмелев, Вилька издали внимательно разглядывал Олю, нагло вато, будто совсем незнакомую.

«А она ничего себе, правда, — подумал вдруг просто и тупо. — Ее бы трахнуть, наверное, надо. Перед армией полагается, говорят. Чтобы все, как у людей...»

Вараксин, Лариков и фокусник Валентин неслись сквозь сумерки на мотоцикле. Деревья, туман — мимо... Фокусник печально сидел в коляске, до глаз накрытый дерматиновой попоной. Лариков кричал что-то в ухо Вараксину, показывал дорогу, за треском мотора слов его, конечно, слышно не было, но Вараксин все-таки согласно кивал головой.

Затормозили у самой воды. Вараксин снял шлем, положил в авоську. На голову надел шляпу.

— Вот, — показал Вараксин на реку, — прошу любить и жаловать. Нить через пустоту.

В устье реки, рядом с тем плесом, обогнув который впадала река в озеро, был зачален на берег баржа-поплавок. На невеликой речной посудине было возведено зеленоватое строение из штакетника. Строение было установлено по бокам белеными колоннами. Все вместе называлось плавучим рестораном. Между берегом и баржей брошены были мостки.

В зале ресторана шел ремонт. Столики были сдвинуты в угол. Под потолком одиноко и ярко, маслянистым желтым светом горела лампочка без абажура.

— Ой, — обрадовалась молоденькая буфетчица, выглянув из-за стойки, — только знаете, ребята, биточки уже кончились. Гречку отдельно будете?

— У тебя скатерть есть? Белая? — вместо ответа требовательно поинтересовался Николай. — Нам белая скатерть сегодня обязательно нужна.

Туман поднимался от трав, запутывался в невысоком прибрежном кустарнике, плыл едва. Небо было еще прозрачно. Первая звезда ясно и холодно горела над глухой синевой дальнего леса...

Скатерть бела и чиста. Сидели чинно: официантка Клара, Коля, Валентин. Лариков стоял. В руках стопка.

— За что ж нам выпить?

— За тебя, — сказал Вараксин. — Твой день.

— За всех за нас бы. За ту звезду.

Звезда горела в окне, дрожа и переливаясь.

— Вот идет к нам ее свет тысячи, тысячи лет. И в конце пути обязательно касается чьей-то души. Мир преображается. Вот как сейчас, в сумерки.

В оконном проеме, будто в раме картины, стили чистые сумерки, осененные той звездой.

— И все полно очарования и тайны. Лица женщин прекрасны, лица друзей открыты и чисты... Наверное, это и называется любовью.

Лариков говорил негромко, просто, но, мо-

жет быть, оттого его слова и казались им сейчас той тайны частью.

— Потом, конечно, приходит белый день. Очарование исчезает, и тебе иногда кажется, что все кончено и уже навсегда. Но она опять возникает там, — он показал в окно, звезда светилась, — на самом краю небосклона. И вновь приходит ее свет. Озаряет чью-то душу. А ты горько плачешь, что та душа уже не твоя...

Ася сидела на лавочке у калитки. Рядом стояла девушка на картине. Улица была совсем пустынная. Над городом опустилась великая тишина.

Неподалеку от первой звезды вдруг возник крутой, чистый серпик молодого месяца. Ася полезла в карман. Вытащила гривенник, показала месяцу.

Над протоками, над запрудами, цепляясь за ветки, кусты, туман уплывал вдаль...

Окна раскрыты. За окнами сад. Из сада тянет вечерним холодом, сыростью, осенью... Первым палым листом. В дальнем углу комнаты икона. Под иконой — лампадка. В голубом отсвете телевизионного экрана под лацканом поблескивают медали.

Дед сидит на стуле посередине комнаты. Смотрит телевизор. Ноги составил ровно. Сухую спину держит прямо. Одну руку — как будто на фотокарточке — в картинном отлете уложил на стол.

Программа «Время». Где-то убирают последний хлеб. А где-то уже и озимые под снегом. Потом вдруг залитые ослепляющим солнцем маленькие улочки африканского городка. В центре улицы полыхает джип. Неловко откинувшись на сиденье, в джипе горит убитый водитель. Стреляют друг в друга отдельными выстрелами из-за укрытий. Лица спрятаны под платками. Вроде бы за тряпочными занавесками, с аккуратными вырезами для глаз. Потом показали Сочи. По синим волнам на специальных лыжах ловко мчался голый мужик, разбрызгивая фонтанами воду по сторонам. Потом заиграла музыка: начали про погоду...

В полутемном зале тускло отсвечивали зеркала.

Сумерки за окнами синели. Лампочка горела над ними всего одна.

Рядом стояло разобранное пианино. На странвали его, наверное. Крышка снята. Струны наружу. Андрей тронул клавишу. Молоточек послушно ткнулся в струну. Струна отзвенела.

— Сколько, Коля, мы знакомы?.. — спросил вдруг Лариков.

— Вроде пять...

— Да, — подтвердил Андрей, и опять ударился молоток в струну, проплыла нотка, — точно. Вот ехал я сюда, помню, пять лет назад. Счастливый. Распределение такое сам попросил. Учительствовать. Сначала на электричке ехал. Потом паромом добирался. Вещей никаких. Хорошо... А теперь вот чего-то скис.

— Чего? — спросила Клара, а Андрей не ответил.

— Это ты зря, — огорчился Варахнин. — Забурился. Поможем.

— В чем? — не понял Лариков.

— Себя осознать. Вот, гляди, Валентин...

— Чего Валентин? — почему-то опасливо откликнулся фокусник.

— Была у человека драма. Занимался человек нелюбимым делом...

— Очень нелюбимым, — подтвердил Валентин.

— Каким? — поинтересовалась Клара.

— Сантехника, — снова густо покраснев, ответил Валентин.

— А все силы души принадлежали иллюзионизму. Ночей не спал, отрабатывал номера. Мы его нашли...

— Кто «мы»? — спросил Лариков.

— Мы. Большеозерское телевидение. Человек осознал себя. Теперь он лауреат областного конкурса. Пишем программу.

Валентин, смущаясь, хлопнул в ладоши. Из-за шивороты у него вылетел голубь.

Хлопая крыльями, голубь сделал круг под потолком ресторана, сел Ларикову на плечо.

— Феноменально, — изумился Лариков.

— Вот так, — удовлетворенно сказал Ва-

раксин. — А ты мерехлюндию разводишь. Стыдно.

— Действительно стыдно. Вот наговорю я им всякого, — вздохнув, продолжал Лариков. — И про звезды. И про «свивальники». И про любовь. А потом все кончается. Сочинения сочинены. Отметки получены. И в дело идут совсем другие слова.

— Какие? — опять заинтересовалась Клара.

— Бабки, отдельный санузел, «герла», — не раздражаясь, перечислил Андрей.

— Ну и что? — спросил Вараксин. — Ничего страшного. Кстати, кто такая «гирла»?

— Девушка, женщина, богиня или крокодил — это неважно. Все, что женского рода, — все «герла». От английского «герлс», понимаешь ли. Петраркова ли Лаура. Пушкинская ли Натали... Это все детали.

— Печально, — согласился Вараксин. — Но, повторяю, ничего страшного. Это реальность, Андрюша. Так сказать, жизнь. И бояться ее не надо.

— Конечно, не надо, — охотно согласился Лариков. — Не в том печаль...

— А в чем?

— В том, что все те слова «нереальностью» оказываются. Понимаете ли, ребята, все то выходит — «не жизнь»!

Проводы кончились. В беседке еще горел свет, но гости уже разошлись. Мать мыла посуду. Несколько женщин ей помогали. Чистые тарелки составляли в высокие белые стопки. Негромко переговаривались, смеялись.

Кругом уже было совсем темно.

В подъезде. Шепот, негромкий смех, уговоры. Вилька упирался в стенку руками, и от этого Оля оказывалась как бы в загончике: деваться ей было некуда — по сторонам его руки, сзади стена, впереди — он сам.

— Я это, — бормотал он не очень уверенно, но настойчиво. — Это... люблю...

— Чего? — искренне не могла сообразить Оля.

— Тебя...

Оля смеялась:

— Это ты пьяный такой?

— С первого взгляда, — упорствовал Вилька. — Что — не бывает?

— Бывает, — соглашалась, и сразу: — Счастливо тебе.

— Это что значит? — не понимал вроде бы.

— До свидания.

— До какого? — изумлялся. — Амба. Свиданий не будет. Солдаты, в путь, в путь, в путь, — спел. — Я тебя защитю, — пообещал. — Или «защипу», — поправился. — Не важно. Правильно все равно только Ларь знает... а больше этого и не нужно никому. Пойдем к тебе?

— Зачем?

— Как зачем? — спросил опять нагловато. То ли правда пьян, но, может, и притворяется.

Шепот, смех...

Уговоры.

Ася сидела на лавочке все в той же позе. Картина стояла рядом. К ночи становилось прохладнее.

Туман.

— Не надо бы фильма твоего, Коля! — сказал вдруг Лариков.

— Здравьте! — изумился Вараксин и даже поклонился. — В честь чего?

— Предмета для разговора, понимаешь ли, нету.

— Ты и есть предмет.

— Бог с тобой! — махнул рукой Лариков. — Пустое... одни слова. — Уеду, ребята, — печалась, сказал Андрей, — обязательно я уеду.

— Куда! — спросила Клара.

— В Москву, — твердо ответил Андрей. — В аспирантуру поступать буду. Надоело голову морочить. И себе, и им. В Москву!

— В Москву! В Москву! — обрадованно вспомнил Вараксин. — «Три сестры»! «А музыка играет так весело»! — и Вараксин, с необыкновенным искусством, округляя щеки, прижимая пальцами нос, в одиночку изобразил целый духовой оркестр.

— Bravo! — хохотала Клара, а Лариков опять сказал:

— Феноменально!

Голубь сидел у него на плече.

— Однако ехать тебе никак невозможно, — прекратив балбесничать, вдруг неожиданно и очень серьезно сказал Вараксин. — Мы тут сеем. Разумное. Доброе. Вечное.

— Мы сеем, Коля, но всходов нет.

— Почему? — спросил Вараксин. — Вот Валентин...

— Что Валентин? — опять испуганно спросил фокусник.

— Не в этом дело, — сказал Лариков серьезно.

— А в чем? — опять спросила Клара.

— А в том, — сказал Вараксин, немного злясь, — вот слушал я с утра про Каренину. Ничего не скажешь. Убеждает. Снимаю шляпу, — и Вараксин вправду шляпу снял.

— И что дальше? — спросил его Лариков.

— Что дальше? — не понял Вараксин.

— В чьей-нибудь жизни это что-нибудь изменило? В твоей хотя бы? Или даже в моей?

Вараксин не ответил.

Лариков опять повернулся к пианино, взял аккорд, другой, образовалась мелодия, вальсик. Он, оказывается, играл хорошо.

— Ничуть, Коля, ничуть.. только бы, знаешь, мне поступить. Экзамены выдержать. Иль не фэ па дут! Я тоже, Коля, реальности не чужд. И мне охота, как у людей. Не хуже. Стану диссертацию писать. Только тему бы вот только позаковыристее изобрести. И потемнее. Что-нибудь, знаешь, вроде «силлабических особенностей русского додержавинского стиха». Тут и бабки пойдут. А? Совсем другие, не учительские бабки, Коля...

Молоточки бились в струны, музыка витала, Лариков воодушевлялся:

— А там, где бабки, там «герла». Это, знаете ли, незыблемый, можно сказать, закон объективной реальности. Женюсь. Я старомодных убеждений. Пусть она даже и из филологичек будет. Не страшно. Станет писанину мою читать. Хвалить. И не только по-семейному. Я, правда, способный был, мне в университете говорили.. а раз способный, и мне раздельный...

— Стих! — удивился Вараксин.

— Ага, — подтвердил Лариков, — поэма. Вальсок вился, за окнами синь сгущалась. Сидели тихо. Лариков руки с рояля снял. Где-то свистела одинокая ночная птица.

— А ты сам-то знаешь, чего ты в действительности от них хочешь? — спросил Вараксин Андрея в тишине.

— Знаю, — сказал тот, помолчав.

— Чего?

— Чтобы в жизни они себе чего-нибудь сочинили. Так сказать, на вольную тему. И не из слов в тетрадке. В жизни, понимаешь ли, у себя...

И снова в тишине крикнула дальняя птица. Голубь взмахнул крылами, покружил, улетел.

— Вот те раз! — сказал Лариков.

— Вернется... — успокоил его Валентин.

Отсюда, от дальней рощи, зачальный у берега «поплавок» казался совсем небольшим.

— А вы еще чего-нибудь не могли бы? — спросил Андрей у Валентина.

Тот пожал плечами, налил стопку, зажмурившись, опрокинул ее, на секунду закрыл лицо руками, выдохнул. Из рта вырвалось огромное огненное облако, кувыркнулось в воздухе и растаяло.

Уже одеревенев, Ася сидела на лавке. Преданно зябла рядом девушка на картине. Туман все не уходил.

Дед у телевизора позы не менял. Все так и сидел: сухая спина прямо, ноги рядом, рука на отлете.

Как обещали, показывали из Парижа. Лиза Минелли пела в «Олимпия-холл». С ярко освещенной сцены протягивала свои длинные красивые руки к тысячам людей, скрытых сумраком зала. Лицом то печалилась, то светлела.

Ася сидела, коченея. Картина рядом. Тихо.

Темнота. Шорохи. Горячее дыхание. Внезапно все стихает.

— Тебе чего — плохо? — Вилькин голос.

— С чего ты взял? — Олин удивленный.

— А чего дышишь так?..

— Что ты спрашиваешь, ненормальный?..

Пауза. Снова шорох. Снова дыхание. Еще горячее. Потом опять тишина.

— Нет, может, правда плохо?

Все черно.

Ася подтянула колени под подбородок. Ноги обхватила руками. Так теплее.

Дальний треск мотоцикла. Ближе...

Разговор, вскрик, хохот. Голоса.

В смятении встала. Бессмысленно пригладдила волосы. Села опять.

Мотоцикл остановился на мосту. Что-то говорили сквозь смех. Потом стали, прощаясь, обниматься. Николай, Валентин, Андрей...

Вдруг Асю настиг стыд. Но бежать уже поздно было. И некуда. Она откинулась спиной к забору. Закрыла глаза. Будто спит.

Николай влез на мотоцикл. Валентин сидел в коляске. Включили фары. Потом зажигание, газ...

Андрей, беспечно дурачась, подталкивал мотоцикл сзади. Неразборчиво крича, бежал за ним, потом отстал. Махал вслед рукой.

Побрел улицей. Возбуждение сразу угасло. Стал негромко насвистывать что-то. Свернул за угол. Увидел ее сразу. Остановился, оторопев.

Ася спала у калитки. Картина стояла рядом.

«Это с Боттичелли, копия», — тупо подумал Андрей, и больше в голову ему не пришло ничего.

От звезд, от месяца было светло. Туман еще лежал кое-где. Неслышно ступая, Лариков подошел к Асе. Поднял руку. Хотел тронуть ее за плечо. Но отчего-то замер. Ася увидела, спала. Бесшумно переступив с ноги на ногу, он вдруг воровато шагнул к калитке. Петля не скрипнула. Андрей ушел. Ася открыла глаза.

Света в комнате он не включил. Сидел на кровати, тупо пытаясь понять, что произошло. От звезд и здесь темно не было.

Потом пробежал сквозь деревья назад, шелестя травой. В тревоге загавкал Гошка. Лариков выскочил за калитку.

Прислоненная к пустой лавке, стояла картина.

Ася ушла.

Блуждая, кружил переулками. Тихо. Ночь.

Ганин сидел на табурете, привалившись к кафельной стене. В кухне было чисто, светло. Свет казался ему нестерпимо ярким.

Андрей остановился на лугу. Начинаясь рассвет. В доме Веденеевой все окна были темны. Одно горело. Картину Лариков отчего-то принес с собой.

Озираясь, он поднимался по лестнице. Остановился у двери, огляделся, боясь ошибиться. Чего-то посчитал в уме. Все сходилось...

Протянул палец к звонку.

Ганин услышал звонок, но не шевельнулся. Вдруг ему стало страшно.

В тишине отчетливо прозвенело еще раз. Тогда Ганин встал, но к входной двери прямо не пошел, по-прежнему чего-то боясь. Свернул в ванную. Включил свет. Поглядел на себя в зеркало.

Опять звонок. Ганин открыл дверь.

На площадке стоял Лариков. Рядом с Лариковым — картина.

— А Ася?.. — начал было Андрей, но споткнулся.

Ганин соображал.

— Ты? — вдруг дошло до него.

— Я, — ответил Лариков. — А чего вы все вдруг сегодня мне «тыкать» стали?..

Вместо ответа Ганин тихо притворил дверь.

Ганину вдруг с ужасом показалось, что он понял все. Опять дринькнул звонок. Ганин снова открыл дверь.

— Что с тобой? — спросил Лариков, изумившись выражению ганинского лица.

— Я убью тебя, понял... — просто сказал Ганин. Потом дверь опять хлопнула. В этот раз очень громко. Вроде выстрелили...

Свет потихоньку прибывал. Ася и Лика сидели на мостках, уходивших в озеро. Ася закрыла голову руками, но слез не было.

— Не надо, родная, — тихо шептала Лика. — Он просто дурак. Значит, умный дурак. Такое тоже бывает, знаешь...

Плыла лодка. Паша толкался шестом с кормы. Перед мостом остановились.

— Оля, — позвал в туман Бадейкин.

Никто ему не ответил. Немо стояло большое дерево. Облаком сквозь туман.

«Теперь переходим к водным процедурам», — где-то сказало радио.

Узкая, как пенал, комната. Шкаф, кровать, окно. Стояли у двери, приложившись к ней ушами. Ботинки Виля держал в руках.

— Там соседи тоже, кажется, перешли... к процедурам, — прошептала Оля.

— Вроде, — подтвердил Вилька.

Щелкнул замок, звякнула цепочка.

— Ушли, — обрадовалась Оля. — Теперь идти можно.

— Знаешь, — смущаясь, попросил тогда Вилька, — я один пойду, ладно?... Мы давай с тобой здесь попрощаемся...

— Хорошо, — покорно согласилась она.

— Счастливо тебе, — сказал Виля, слегка встряхнул ей руку, подумал и ткнулся губами куда-то возле уха.

— Счастливо... — эхом отозвалась она.

Лодка темнела у кромки острова.

Молча сидели в траве. Паша перебирал гитарные струны. Бадейкин глядел в землю.

Ветер едва шелестел травой. Утренние птицы не начинали. Песен сегодня не было. Штанов не зажигали.

Спальный вагон стоял на запасных путях. Светофор горел красным. Кое-где между рельсами росла трава.

Мать стелила постели в пустом купе. Сегодня она была в форме — серая мужская рубашка, берет, кокарда с железнодорожными «крылышками».

— Все не как у людей, — причитала, вскрывая пакеты со свежим бельем. Откусывала нитки пломб. Виля пробовал помогать. От белых пластиковых стен, никеля, чистых зеркал в купе было слепяще светло.

— Вот почему ты меня провожаешь? — спрашивала его сквозь слезы. — Ведь это я тебя провожать должна. Такой день!

— Ладно тебе. Не заводись... — ненастойчиво бубнил в ответ.

— Господи, Виленька. А ведь ты балбес у меня, — вдруг призналась, не боясь, что услышит кто, уткнулась ему головой в грудь, и Виля ее осторожно приобнял.

Многokrатно отражались в светлых зеркалах, были одни.

— Ведь ни специальности у тебя, ни идеалов... это как же такое случилось, а?

Отвечать он даже и не пытался.

Двор военкомата запружен народом. Играют гармошки, и песни, и хохот, и гул. Майор и старшина с мегафоном в руке пробираются сквозь толпу.

— Тихо! — говорит в мегафон старшина. Шум стихает не сразу.

— Слушать команду! — продолжает старшина в мегафон. — Отправка назначенных на сегодня переносится на завтра. Явиться в восемь ноль-ноль. Просим проводы временно прекратить.

Майор стоит рядом, руки заложил за спину, сапоги блестят, фуражка новая. Снова вразнобой грянули гармошки.

Крик, смех, гул.

Виля стоит на фоне белой стены какого-то здания прямо во дворе военкомата. В ногах — котомка.

Камера установлена на треноге. Тренога на тротуаре.

— Давай, — ободряюще говорит ему Вараксин. Поля шляпы франтовато загнуты. Бритый, свежий, собранный. Вроде бы и не было вчера ничего. Оператор внимательно смотрит на Вилю сквозь глазок аппарата. Магнитофон поставили прямо на траву.

— Спокойно, — говорит Вараксин. — По-человечески, знаешь. Просто. Вот как мне вчера. И про бездуховность. И про перелом...

Виля глядит перед собой.

— Начиная.

Виля молчит.

— Ты что, правда, убогий совсем? — вдруг спрашивает у Вараксина просто. — Так и не смекнул, что я тебя морочу? Ну какой тебе перелом от меня, к черту, нужен? Тошно

мне, понимаешь? Голова болит. Ясно? И иди ты со своей философией, знаешь куда? Знаешь, наверное. Вот туда и иди...

Виллю колотила злость.

— Ну, что вы с Ларем про эту дурацкую вашу «духовность» заладили? Как попки, честное слово. Ну, тот еще ладно. Вроде бы по специальности. Деваться некуда. Ну, а ты? Ты что, бабки на ней зарабатываешь? Хорошо за нее платят, может? Или карьеру себе мастеришь? Ускоренными темпами... Ты где ее видел, духовность эту свою распрекрасную? Или вот он ее, может, видел? — Вилька показал на оператора. — Или он? Я — нет. Она на что похожа больше? На птичку? Или все-таки на собачку?

Вараксин молчал, часто смаргивая глазами.

— Вот спроси ты у меня, что я вчера делал? Для чего по городу мотался? Унижался, юлил? Друзей этих липовых себе искал? То же мне, крокодил Гена нашелся. Ну, это ладно еще. Объяснимо. Скажем, для матери. Ей приятно, ну, а дальше? Водку пил. Совершенно постороннего, можно сказать, человека в постель затянул. Сопел чего-то там до утра. Вроде полагается так, а? Зачем?.. Спроси меня. Не отвечу... Из принципа какого-то, что ли? Так и принцип-то этот дурацкий. И не понимать этого я не могу. А вот ведь делаю. А, может, этой ночью я всю жизнь ей испохабил? И себе тоже. Это как? А ты все про добродетель какую-то щебечешь. Не трогай ты меня! Человек я злой и одинокий. Оттого, что ни в какую вашу канитель не верю. И не поверю, пока, допустим, не увижу сам. Только хрен я чего увижу. Отстань, прошу... с души, видишь, воротит!

— Я тебе, знаешь, что сейчас сделаю? — опомнясь, наконец, сказал Вараксин.

— А ничего, — Вилька махнул на него рукой. — Ничего ты мне сделать не можешь. Кишка тонка. Тебе интеллигентность твоя липовая не позволит, — мешок он зацепил за плечо. — Пока, — сказал. И рукой помахал. — Ларю привет передавай. Скажи, просил целовать в задницу. В благодарность за бесценные уроки этой самой «духовности»

и «красоты». Трепло он, понял? — и стал уходить. Оператор повел панораму за ним. В спину.

— Стоп, — сказал Вараксин.

— Зря, — Вилька обернулся на ходу. — Уникальные кадры. Ты запомни этот день. Первый раз в жизни правду снимал. Только тебе-то она зачем?

Глядели ему вслед.

— Вранье, — после очень долгой паузы вымолвил Вараксин, а Вилька уже скрылся за поворотом, — где злоба, там правды быть не может.

Но голос его звучал не особенно уверенно.

Оператор пожал плечами. Техники сматывали кабель.

В вагоне электрички Вилька был один. Сидел у окна. Упирался лбом в холодное стекло. От внезапного возбуждения его еще слегка трясло.

Сначала шел сквозь мшистый, темный лес. Потом миновал некрупный кустарник, дальше начался мелкий подлесок, и вдруг, оборвавшись, сразу — сосны. Песок. Башмаки стали вязнуть. Образовалась роща. За ней огромный песчаный пляж. Серое озеро до горизонта. Пустой свод неба над головой. Скинул башмаки. Постучал ими, вытряхнул набившийся песок. Дальше пошел босиком.

Уткнулся в единственный здесь дом.

Дом описанию поддается трудно. Множество всяких архитектурных эпох, разноречивых вкусов меняющихся владельцев наложили на это строение редкий отпечаток. Вроде бы был-то обыкновенный среднерусский усадебный дом, но вместо парадного входа приделаны были к нему металлические гаражные ворота, из-под которых вылезали рельсы и прямым ходом через пляж тянулись к воде. Вместо предполагаемого портика — шаткие фанерные пристройки, более всего смахивающие на голубятню. Отовсюду выстреливали окошки самых разнообразных геометрических форм. А по внешней стороне строения была пущена железная лесенка, разделенная площадками наподобие пожарной.

Надо всем этим, укрепленный на корабельной мачте, трепыхался, похлопывая, выцветший флаг ОСВОД.

Виля лег перед строением на живот. Под ворота запустил руку. Вытащил ключ. Замок поддался с трудом. Створки ворот отворились с железным ржавым стоном.

В таинственной черной дыре, скособочившись на тележке, стояла яхта.

Виля прошел внутрь.

Темная винтовая лестница поскрипывала под ногами. Беспорядочно хлопая крыльями, откуда-то вдруг вылетели голуби, ошалев от испуга...

Просторная комната, застекленная по сторонам; ширма, на створках которой изображен тонущий в бурном море парусник. За ширмой продранная узенькая кушетка, обшитая ситчиком, мелко усыпанным синими полевыми цветами. Под потолком в ряд были подвешены рули от яхт.

Веранда огорожена аккуратно побеленным балясником. Отсюда далеко видно было. Вдруг кажется — весь мир. Песок, вода без конца, острова, поросшие камышом, травами... Синяя полоса дальнего леса на горизонте. И надо всем — небо. И нету ему конца.

Посередине веранды стоял бильярдный стол. Сукно, правда, продрано, но шары были. Брошен кий. Скособоченное плетеное кресло. Флаги подвязаны, спущены, перевиты веревками. Разноцветные сигнальные шары.

Виля опустился в кресло.

Послушал тишину.

Внезапный грохот блока по стальному тросу, что тянулся над рельсами от дома к воде. И вопль. Уцепившись за крюк блока, Вилька стремительно выкатился из темной дыры ворот. Пронесся над песком, поджав ноги. Уже перед самой водой исхитрился спрыгнуть на берег.

Потом закатал штаны. По шиколотку зашел в чистую и еще довольно теплую воду.

Легкий озерный ветер чуть шевелил воздух. Рубашка под ветром вздувалась на спине, хлопала. Стриженный череп холодило.

Едва заметной точкой на горизонте появился вертолет. Шум мотора все ближе... Его

грохот и рябь от винта по воде... Показалось, вертолет завис над головой. Вот тут он и побежал.

Сверху, от вертолетчиков, представлял себя Виля совсем крохотным. Петлял по кромке берега... Бежал отчаянно. Сбившееся дыхание хрипло вырывалось из легких. Силы кончались. Тогда он как будто бы упал плашмя в песок. Голову накрыл руками. Тут по нему вроде и ударила пулеметная очередь. По спине, наискосок, цепью. Брызнули фонтанчики крови. Виля судорожно дернулся и затих. Возле каждого отверстия рубашка горела на спине как бы маленькими костерками.

А гул настоящего вертолета, тем временем удаляясь, действительно стих.

Виля сел на песок. Дурака валять надоело. Попересыпал песок из ладони в ладонь.

Ударил по бильярдному шару. Шар покатился. Костяной стук.

Прошел в комнату. У стены присел на корточки. В условленном месте потянул на себя оторванный плинтус. Нашарил еще ключ. Присел перед кушеткой. Вытащил из-под нее железный ящик. Открыл его ключом. В ящике — морской бинокль. Взял бинокль. Ящик затолкал назад.

Удобно развалился на веранде в кресле. Ноги закинул на балюстраду.

Глядел в бинокль.

Окрестности расчертились полосками градуировки. Цифры. Плюсы, минусы...

Насвистывал.

Вот и пасмурно, кажется, сейчас было, но отчего-то все же светло. Неплотный слой облаков, за ними солнце недалеко совсем. Тепло. Пусто. Безлюдно. Осень. Вдалеке, между сосен внезапно обнаружилась чья-то фигурка в белом плаще.

Лица, конечно, Виля различить не мог.

Но фигурку в крест взял. Какое-никакое, а все-таки развлечение. И, вроде бы то была девушка. С огромной сумкой в руках.

В строгом пространстве градуировки бинокля она подошла к самому берегу. Старая, кривая сосна росла у воды. Рядом с сосной она остановилась. Поставила сумку в песок. Вытащила из нее какую-то веревку. Ловко за

кинула конец веревки на ветку сосны. Другой конец подтащила к себе. Потом из сумки вынула какую-то педаль. Поставила педаль на песок. Стала ритмично нажимать на нее ногой. Сама бесстрастно глядела в сторону. А сумка стала на глазах раздуваться.

— Это же лодка, — сообразил Виля. — Хорошая. Импортная. «Рыболов-спортсмен». В «Динамо» продается.

Девушка все нажимала педаль. Сумка обрела форму. Легко колеблемая ветром, была различима теперь в воздухе, укрепленная на сосне, та белая лодочка. Девушка потрогала ее упругий бок. Потом достала ножницы и обрезала веревку. Вроде, как пуповину. Лодка беззвучно упала в песок. Девушка толкнула ее к воде. Педаль бросила в лодку. Соединила весла дюралевыми палками. Потом влезла в лодку сама. Поплыла. Повтыкала весла в уключины. Лодка уходила вдаль. Хотя немного, будто бы по дуге.

Виля опустил бинокль.

Отсюда, из лодки, из глубины озера все шире, печальнее и бескрайнее открывался пустынный песчаный берег, и сосны уже сливались в лес, отдаляясь, и тот одинокий дом...

Вдруг от дома раздалось жуткое, громкое, механическое кваканье. Кваканье кувырвалось над озером, улетало ввысь, там затихало, но тут же раздавалось вновь...

Это Виля пытался говорить в мегафон. Он хотел сказать, что все-таки это вода, чтоб поосторожнее она там, на глубине, но мегафонные батареи отсырели, а может, просто износилась конструкция, но кроме оглушительного треска электрических разрядов и нечленораздельного кваканья не было слышно ничего.

Виля потряс мегафон. Бросил. Поднял бинокль.

Увидел, как, вроде бы его кваканья испугавшись, девушка приналегла на весла. Брызг добавилось. На мгновение она обернула к берегу лицо. И лицо показалось ему знакомым. Потом вдруг грести она бросила. Покорно сидела в лодке. Ноги были сложены по-турецки. Вдруг вытащила из кармана боль-

шой гвоздь. И этим гвоздем ткнула в борт. Тут же выкинула гвоздь в воду. Засунула руки в карманы плаща, стала чего-то ждать.

Ждать долго не пришлось. Резиновые борта лодки морщились. А она все сидела спокойно. Позы не меняла.

«Тонет», — наконец дошло до него.

Виля в ужасе опустил бинокль.

— Это как? — тупо спросил сам себя. — Погоди...

Челюсть запрыгала.

Пулей он вылетел из ворот. На ходу сорвал с себя рубашку. Потом штаны, в штанине запутался. Упал. Проехал по песку.

— Погоди! — крикнул опять.

Бросился назад, в ворота, выскочил с аквалангом. Цеплял на себя лямки. Ворвался в воду. Нырнул с размаху. Тут же всплыл. Акваланг был пустой, пробкой выскакивал на поверхность. Сорвал его. Бросил в сторону. Тот, булькнув, утонул.

Вилька нырнул. Поплыл. Но тут же встал на ноги. Мелко.

— Смирно стой! — крикнул. — Не телепайся!

Бежал по дну, нырял, плыл. Брызги.

— Стой! — вскрикивал он и еще: — Погоди!

Когда он оказался рядом, она стояла к нему спиной. Вода доходила ей до лопаток. Плащ намокал. Вокруг нее плавали полы. Съезженная лодка болталась неподалеку.

— Стой на месте! — приказал ей Вилька в спину. — Двигаться не смей! — тут она и обернулась.

Вилька узнал ее сразу.

— Веденева, ты? — изумился он. — Вот те номер. Здорово.

Ася отвернулась, не ответив.

— Ты что, Веденева, офонарела?

Она молчала. Потом сделала шаг и сразу погрузилась под воду, почти с головой. Он нырнул за ней. Подхватил под руки. Опять поставил на камень.

— Уйди, — попросила его Ася.

— То есть — как?

— Очень просто. Уйти, и все. Я ни о чем тебя не просила.

— Очень мило, — сказал Виля. — Опупеть можно. Какие сногшибательные у нас номера...

Тут Ася снова принялась тонуть.

Может, специально, а может, и просто оступилась.

Виля опять нырнул, опять с трудом установил ее на камень.

— Плавать умеешь? — поинтересовался.

Она не ответила.

— Может, оглохла?..

— Умею, — едва слышно сказала Ася.

— Плыви назад, Веденеева, — приказал, — сама.

— Не поплыву, — твердо сказала Ася.

— Хорошо, — сказал Виля, — тогда я тебя сейчас глушить стану. Ударом в ухо. По инструкции. У меня другого выхода нету. Честно тебе говорю...

Шли друг за другом. Ася первая. Выходили из озера.

Виля отстал. Плелся сзади. Специально отстал, наверное. Волок за собой лодку. По пути нырнул — вытащил педаль. Опять нырнул. Акваланг вытащил тоже.

Ася вышла на песок. Немного прошла. Капает. Вилька молча прошел мимо. Не оглядываясь, скрылся в доме.

В одиночестве она еще немного постояла на месте. Подобрала лодку с песка. Поплелась прочь...

Он догнал ее с ворохом одежды в руках.

— Не надо, — сказала ему упрямо, дрожа. Зуб на зуб не попадал. — Я ни о чем тебя не просила.

— Стирано-глажено, — будто ее не слыша, ответил Виля. — В дальнюю дорогу. В казенный дом. Руками родной мамы. Обидишь. В кабинку иди, — показал рукой. — Ты не связывайся со мной лучше, сама иди...

Стояла в кабинке. Сверху над дверцей — голова. Снизу — ноги. Пусто.

Лариков прислонил картину к поручню перед магазинной витриной. Сам звонил кому-то из будки телефона-автомата.

Не отвечали. Долгие гудки. Взгляд был растерянным.

Вышел из автомата. Прислонился к поручню. Картина рядом. Чего-то соображал.

— Господи, — перекрестилась проходившая мимо бабка. — Люди совсем стыд потеряли...

Лариков на нее внимания не обратил.

— Вот, — Вилька вытащил на стол бумажный сверток. В нем котлеты, помидоры, хлеб...

Опять полез в котомку.

Витой венский диван был прислонен к белой стене веранды. Ася сидела на диване. На ней были Вилькины брюки, его рубаха, свитер. Еще мокрые волосы прилипали ко лбу.

— Затырка, — объяснил ей Виля, достав со дна мешка непечатую бутылку водки. — Противозаконный припас, конечно. Но с утра так голова раскалывалась...

Ася на него не глядела, окаменев.

— Растереться, конечно, можно, — предложил Вилька, но тут же передумал. — Но это, я думаю, пусть Рокфеллер растирается. Мы люди простые...

Взял стакан, плеснул. Протянул Асе. В другой руке — хлеб с котлетой.

— Рвани, — предложил ей — Отойдешь сразу.

Ася молчала.

Виля тянул руку.

— Я назад не пойду, — вдруг сказала она ему. А потом из горла ее вырвался какой-то сип. Хотела сдержаться, но оттого слезы хлынули по щекам обильнее. Асю било. Она прикусила себе руку. Сильно. До страшной боли. По руке поползла струйка крови...

Вилька замер.

Асю трепала истерика.

— Нашелся тоже, — вскрикивала она невнятно. — Никого ни о чем не просила... Назад не пойду...

Ее раскручивало.

Вилька поставил стакан на стол. Хлеб и котлету положил рядом.

Речи Аси становились все бессвязнее. Смысла их Виля уже не понимал. Она содрогалась.

Тогда, и сам уже не соображая, что делает, он вдруг сильно ударил ее по лицу. Раз. И еще раз.

Она изумленно поглядела на него, и откинулась к стене. Вдруг затихла.

— Перестань, — мучительно тихо попросил ее Виля.

А потом осторожно, почти неслышно дотронулся ладонью до ее щеки.

— Как же это? — удивился Вараксин.

— А я и сам не пойму, знаешь, — огорчился Лариков, — вроде вор. И прошел так тихо. Чтобы травой не шелохнуть...

Сидели во дворе телестудии. Лавочка стояла среди деревьев. Прямо в траву были свалены остатки каких-то декораций. Лариковская картина затерялась среди них.

— Вот мне вчера двадцать девять стукнуло, — сказал Лариков, соображая, — и Лермонтова, понимаешь, действительно уже застрелили. Она мне про это еще с утра вчера сказала.

— Кто?

— Веденеева.

— А Лермонтов тут при чем?

— Видишь ли, Коля. Я до института косноязычием мучился. А теперь вот преодолел. Ты меня хоть во сне разбуди, я тебе такое порасскажу. Заслушаешься. И все, понимаешь, красиво, тонко, умно...

— Профессия?.. — осторожно предположил Вараксин.

— Не в этом дело.

— А в чем?

— В соответствии приводить надо...

— Что?

— Да слова с делами. Или дивных тех слов даже под пыткой не говорить.

Помолчали. Вараксин в тишине подкидывал шляпу. Подкинет — поймает. И опять. А вокруг птички щелкают.

— А ты вот уехать хотел, — в раздумье сказал наконец Вараксин, — нехорошо...

— Что?

— Да, вроде, напраслину возводил. На ребят. На себя. А они-то, гляди, — приводят... в соответствие. В то самое... Получается, по-

нимаешь, что они-то уже приводят, ну, а мы, понимаешь ли, все о том говорим, говорим, говорим...

Шляпа ловко летала в воздухе. Вниз-вверх. Вниз-верх. Птички щебетали беспечно. Деревья глухо шелестели начавшей желтеть листвою.

Ноги опять закинул на балюстраду. Сам в кресле. Тихонько посвистывал. Независимо и протяжно. Глядел в бинокль.

Ася все в прежней позе: на диванчике, опершись головой о беленую стенку.

— Согрелась? — спросил, головы не повернув.

Ответила не сразу. Но все же ответила:

— Да...

Флаг повис. Перед вечером наступало безестрие.

— Тебе объяснить, наверное, что-то надо? — вдруг спросила его Ася.

Он не ответил. Будто не слышал. Глядел в бинокль.

— Надо, — сказала тогда сама себе.

Телеграфный бланк.

«Не ищи меня. Я думаю. Но назад все равно нельзя».

Подписи нет.

Вся семья Ганиных в сборе. Сам Гриша. И родители-подполковники. Конечно, оба сейчас в гражданском.

Дело происходило в саду родительского дома. Кудрявый, ухоженный полисадник. На клумбах яркие осенние цветы. Гриша сидит на табурете посередине посыпанной желтым песком дорожки. Неподдалеку отец моет автомобиль. Автомобиль называется «Нива». Не Гришиному, конечно, чета. Он его моет из длинной водопроводной кишки. Брызжет из нее тоненькая чистая водяная струйка. Отец подомашнему. Галоши, телогрейка, галифе.

Мать вертит в руках телеграмму:

— А назад почему нельзя?

Гриша пожимает плечами.

— Мило, — удивляется мать, протягивает телеграмму Грише. — Возьми.

Отец к ним не поворачивается.

— Гадость какая, — ровно говорит мать. — И это называется учитель. За такое его судить можно.

— Что ты говоришь? — морщится Гриша.

— И она хороша — диво! — продолжает мать. — Мы к ней, как к дочери. Она отказ в чем-нибудь видела? Стыд, спрашивается, есть? Девочка еще совсем. Она, видите ли, думает. А раньше? Что ей раньше думать мешало?

— Перестань, — просит Гриша.

— Что ты мямлишь? — взрывается тут мать. — Ты мужчина или кто? Ты за себя хотя бы бороться намерен? У него жену увели, а он слюни пускает.

Гриша не отвечает.

Отец все прыскает на автомобиль водой.

— А ты что молчишь? — и того настигает вопрос. — Тут драма, а он блеск наводит. Нас всех грязью облили. Не ототрешь!

— Какой грязью? — удивляется Григорий.

— Ты замолчишь, наконец? — уже почти кричит она на сына. — А ты рот раскроешь все-таки? — это мужу.

Тот стоит к ним спиной, не двигается. Застыл. Струйка в одну точку бьет.

Дошло до обоих разом. Бросились к нему. Усадили на порожек автомобиля. Лицо бледное. Рот широко раскрыт. Вдохнуть боятся. Приступ.

Мать вытащила из кармана фартука нитроглицерин. Потом валидол отцу под язык. И вроде бы того опустило.

— Что-то, Григорий, делать надо, — сказал наконец сыну тихо. — Под лежащий камень вода не течет.

— Так и написала «думаю»? — переспросил Вилька.

— Ага.

Смеркалось.

— Забавно. А когда выходила за него — не думала?

— Нет. Он предложение сделал. Семья хорошая. Все выходят. И мне пора.

— Все?

— Я не любила его, что ли, понимаешь?

— А он?

— А он и не знает, что это такое. Я для

него — хорошая вещь. Хорошо скроена. Ладно сшита. Ему нравится. И ни про какую любовь он и понятия, наверное, не имеет.

— А ты?

— Думаю, имею.

— Уверена?

— Да.

— Любила кого-нибудь или как?

— Допустим.

— А чего ж за того замуж не вышла?

— Во-первых, при чем же тут замуж? А во-вторых, это сложно все очень. Не очень типичный, знаешь, у нас получился роман.

— А топиться — типично. И просто.

— Я не топилась. Это ты меня напугал. Может, я бы поплавала, охладилась и на берег сухая бы вышла.

— Фигня, — сказал он злобно.

— Что?

— Все. И роман твой. И утопление. И меня ты за осла зря считаешь. Тебе бы стыдиться, правда. А то сидишь — гордая. А там живой человек мучается. Какой-никакой — а муж. А то навывдумывала себе и квохчешь. Фигня.

В раздражении он стукнул кулаком по перилам и ушел.

Ася осталась одна.

На фоне синеющего предвечернего неба одиноко стоял их дом. Ворота по-прежнему были распахнуты настежь. В темной глубине едва виднелась яхта.

Из ворот вышел Виля. Остановился на пороге. Засунул руки в карманы. Глядел перед собой зло.

Из лесу начало тянуть туманом. Он медленно выплывал из рощи, мягко обволакивал низ дома, втягивался в черноту ворот. Темно еще не было.

— Ты, наверное, думаешь, что я дрянь? — спросила она, неслышно появившись рядом. — Капризная идиотка, и все?

Виля молчал.

— Обидно. Я, правда, сильно любила одного человека. И очень верила ему. А потом он взял меня и предал. Ни за чем, просто так. Понимаешь, вот тут-то жить мне по-настоящему расхотелось.

...Выплыло в тишине то давнее летнее дерево. Ливень длился. Серебрящийся, как ртуть. Рос шум дождя. За ливнем они стояли. Ася и Лариков. Потом шум понемногу стал стихать. Но дерево не исчезало. И светлый ливень не переставал...

— Из-за Ларя все, что ли? — изумился Виля.

Ася не ответила.

— Он и предал?

И опять она смолчала.

— Так я и думал, — почему-то довольно сказал Виля и даже в ладоши хлопнул. — С него станется.

— Чему же ты радуешься, дурак? — удивилась она.

Стояли в воротах и казались очень маленькими отсюда. От леса все плыл туман.

— Все-таки ты офонарела, — подумав, сказал Вилька. — Это нужно же, правда... найти себе... предмет.

Ганин сидел на кухне. Белый кафель блестел у него за спиной. На светлом пластике стола лежала стопка чистой бумаги. Ганин в раздумье покусывал шариковую ручку.

«Как обращаться к нему? — думал он. — Ну, не Лариков же просто? И не товарищ? И не гражданин? Может, Андрей Николаевич? Нет. Это слишком ласково. Андрей?.. А, ладно, не в этом дело. Можно и просто — никак. А прямо...»

Ганин занес перо над бумагой.

«Я не только ненавижу и презираю тебя... — выплыло в голове. — Или «вас»?.. Нет, «тебя», конечно... Презираю тебя и твою подлость... Нескладно как-то...»

Он смял листок и бросил в раковину. Попал.

«Вся твоя напускная страсть для того, чтоб досталась власть...» — опять начал он, но остановился сразу.

— Чудовищный бред, — перечитав вслух, удивился себе. — Страсть, власть... — опять листок скомкал. Опять бросил в раковину. И опять попал.

Снова думал.

«Я молод, — вынырнуло в голове. — И свой позор еще как-то перенесу. Но за несчастье моих ни в чем не повинных родителей...»

Начал было писать. Остановился. Помотал головой.

— Я спятил.

Мял бумагу.

Остановиться он уже не мог. Снова писал чушь.

В комнату Ларикова проникал лунный свет. Прислоненная к стене, стояла картина. Лариков, одетый, лежал на кровати, заложив руки за голову, глядел в потолок.

Виля зажег свет в комнате. Отодвинул створку ширмы. Там стоял топчан.

— Мягкий, — отрекомендовал Виля.

Ася села.

— Мягкий, — подтвердила она.

— А я наверху, — сказал Виля и неопределенно показал в небесном направлении.

— Это где?

— Башенка у крыши, видела, такая? Фонарем?

Ася покачала головой.

— Неважно. Свет тушить?

— Туши.

Свет погас. Сначала показалось очень темно, но вдруг опять все медленно обрело черты, призрачно осветившись теперь светом звезд и луны.

— Утро вечера мудренее, — предположил Виля.

И его Ася сейчас видела хорошо.

— Меня заодно проводишь, — неуверенно начал строить он планы. — В военкомате у всех, видишь ли, любимую девушку требуют. Вместе с кружкой и ложкой. Может, ты за нее сойдешь...

Ася молчала.

«Ася, — продолжался кошмар на кухне Ганина, — жестокость и неблагодарность твоего поведения... Нет. Не поведения. А чего? Поступка. Какого?.. Ряда поступков последних дней...» — черкал, вписывал, бросал, снова писал.

«Благодарность? Какая еще благодарность? Кому благодарность? Невозможно...»

Пялил глаза в противоположную стену.

«Родная моя, — предательски выплыло вдруг в голове, но он тут же спохватился. — При чем здесь это. Мать права. Где достоинство? Гордость моя где?»

Лицом искусственно твердел.

«Ты думаешь, меня обидела? Ха-ха-ха! Ты себе разбила жизнь. Я-то как-нибудь справлюсь. Слава богу, на ногах стою крепко... Господи, ну а ноги-то тут причем?..»

Мозг истомлен. Тишина.

Встал. Подошел к рукомоюнику. Полная раковина мятой бумаги. Чиркнул спичкой. Почти до потолка вспыхнуло легкое пламя. Лицо опалило жаром. Он даже не отстранился. Бумага мгновенно сгорела. Пепел он смыл водой. Вроде и не было ничего. Опять сел за стол.

Снова положил перед собой белый лист.

«Любимая...» — ясно, до сердечного спазма выплыло вдруг в мозгу, но этого он не написал.

Лист оставался чистым.

Ася лежала на кушетке, закрытая до подбородка чьим-то старым пальто черного сукна. Сон к ней не шел. Глаза были широко открыты.

В небе светили звезды. В комнату струился их призрачный, но сильный свет.

Виля лежал на дощатом полу в башенке наверху. Стена была здесь только одна. Все остальное — стекла, забранные в деревянные переплеты. Сквозь переплеты — яркие на черном — звезды.

Виля тоже не спал. Думал. Кулак положил под голову.

Тихий дом. Лес и озеро. Небо. Звезды. Острова. Твердь и вода, окутанные туманом. Вроде бы даже и мироздания центр.

Привалившись к кафелю, сидел Ганин. Чистый лист лежал перед ним. Все слова ушли. В глазах стояли слезы.

Лариков лежал на подушке и глядел в потолок. Руки заложил за голову.

Звездам не было числа.

Выставив худые колени, Виля сидел теперь на железной площадке снаружи, у фонаря.

Сон ушел окончательно. Делать было нечего.

Сначала в небе он отыскал глазами ковш Медведицы. Потом Вегу. Сириус, вроде бы тоже угадал. Потом вспомнил название: Бетельгейзе...

Но эту даже и не силился опознать.

Ася хотела заснуть. Силой закрывала глаза. Но через мгновение открывала их вновь.

Села на кровати.

Сквозь множество забранных в переплеты стекол светила в комнату ночь.

Ася набросила на плечи пальто. Тихо прошла к приоткрытым дверям. Изумилась, как светла она может быть. Вытянула руку и увидела, как упал на пальцы мерцающий звездный свет.

Бесшумно прошла на веранду.

Здесь свет был ярче. Невиданные ароматы ночи кружили голову. Тонкий звездный свет, казалось, пронизывал ее насквозь...

Виля сидел выше, на своей площадке, спокойно положив подбородок на руки, сложенные на коленях.

Донесся скрип половицы. Шаги.

— Ты? — тихо спросил он.

— Я... — ответила она снизу.

Спустился по лестнице.

Она стояла у дверей. В мужском пальто до пят. Радостно улыбнулась ему.

— Не спишь?

— Так ты вот тоже...

Присел на подоконник. Она стояла недалеко. Их разделяло стекло двери. В стекле отражались звезды, ночные облака и небо с туманным подбоям лунного света. Сквозь все мерцало ее лицо. И оно показалось ему прекрасным.

— Правда, стыдно, — сказала и опять чуть улыбнулась.

— Чего? — удивился.

— Тебя, лодки... картины... всего...

Помолчали.

— И еще, знаешь, чего я подумала?

Виля молчал.

— Может, правда, не в нем одном только дело?

— Не в Ларе одном, что ли?

— Пусть так, — согласилась. — Может, правда, не только в нем?

— Конечно, — обрадовался Виля, но сдержался. — Не может быть в нем одном, — предположил туманно.

Ася опять улыбнулась.

— Я жила, видишь ли, очень плохо, — объяснила ровню. — Думаю одно, а живу по-другому совсем. Потом невыносимо вдруг стало. И я решила. Дай хоть день поживу так, как думаю.

— Ну и что?

— Видишь вот — пожила...

Виля молчал.

— Понравилось? — наконец спросил он.

Ася пожала плечами и улыбнулась опять.

— А дерево — что?.. Что с ним случиться может? Оно и вправду было. Оно живое. А когда живое, то и не страшно уже ничего.

...Дерево явилось опять. Теперь среди ночи. То зеленое дерево, дождь...

Ганин сидел в кухне на том же месте. Горел свет. Чистый лист лежал перед ним. Ганин был измучен.

— Так нельзя, — сказал себе вслух. — Что-то нужно делать. Отец прав. Что-то делать...

Но встать не было сил.

«Или, может...» — появилось вдруг у него в голове. Но додумать он не хотел.

— У меня, понимаешь, ребенок будет, — сказала Ася, и Виля окаменел.

— Брось, — почему-то с ужасом наконец вымолвил он.

— Он живой уже, наверное, знаешь. Иногда я так чувствую. Ты послушать хочешь?

Виля подошел. Неловко опустился на колени. Не поднимая рук, осторожно приложил ухо к крутой и горячей округлости ее живота.

Ему и впрямь показалось, что он что-то слышит.

Над ними шел Млечный Путь, и тихий свет бесчисленных его звезд бил в стриженую макушку.

Ганин опустился на колени в траву, открыл замок, прозвенел цепью. Влез в машину. Заработал мотор. Он включил фары. Белый свет ударил в глаза.

Ганинский «Запорожец» ковылял по пустынным улицам городка. Мосты, набережные... Деревья у воды. Звезды в небе. Осенний туман.

Ганин перелез через забор. Мотора «Запорожца» не выключил.

Прошел по тропе палисадника. Среди ночи ярко горели хризантемы. Отцовский автомобиль сверкал под луной невероятным лакированным блеском.

Ганин тихонько прошел внутрь.

Мотор все работал.

Через минуту он появился опять. В руках нес двустволку. Осторожно перелез через забор. Сел в кабину.

Надломил ствол. Полез в карман.

Вытащил непечатую пачку патронов. Сорвал наклейку. Вставил в стволы два патрона. Ружье прислонил к сиденью.

Осторожно дал газ, вырулил...

Узким пространством проехал между заборами, прямо по лопухам. Потом петлял между кустами, по бездорожью.

Неожиданно открылась песчаная коса, устье реки.

Остановился прямо почти у воды. Заглушил мотор. Свет раннего осеннего утра едва прибывал.

Ганин шел по саду. Вслед ему лениво потявкала Гошка. Ганин даже головы не повернул. Гошка отстал. Много яблонь в саду. Деревья густо увешаны плодами. Осень... Дорожек нет. Трава сухая. Ганин подошел к окну. Заглянул.

Ларики спал. Очки лежали на подоконнике. Прислоненная к стене, стояла картина.

Ганин наклонился. Прямо у ног подобрал пару падалиц. Одной несильно кинул в спя-

щего. Попал в ключицу. Лариков вздрогнул. Проснулся. Сел.

— Что? — спросил невнятно.

— Держите, — Ганин протянул ему очки. Андрей их надел. Рассеянно огляделся. Медленно приходил в себя.

— Поговорить надо, — сказал Ганин.

— А который теперь час?..

Шли через кустарник. Ветви кутал туман. В уже светлом небе, догорая, тлели последние звезды.

Песчаная коса. Река. Автомобиль.

От воды тянет холодом. Зябко. Лариков поежился. Был в одной рубашке.

— Где она? — спросил его Ганин.

— Ася? — сразу понял Лариков. — Я не знаю. Я у тебя спросить думал. Мне самому повидать ее очень нужно. Я перед ней виноват...

Свет прибывал. От горизонта к лесу медленно двигались темные облака.

Ганин полез в карман. Вытащил телеграмму. Протянул Ларикову:

— Вот.

Лариков прочитал:

— Ясно...

— Что вам ясно?

— Что хороший она человек. Я вот думал — уехать мне надо. Просто твердо решил, что пустое...

— Что пустое?

— Все эти слова мои к вам. И вот тут она появилась. До меня и дошло, что, может быть, все правда... Если дело, конечно, делать. Поступки, знаешь ли, совершать.

— Уезжай, — неожиданно и сердечно попросил его Ганин.

— Это, Ганин, теперь извини уж, — покачал головой Лариков и улыбнулся чему-то смутно. — Это, Ганин, теперь уж дудки. Я, понимаешь, хоть одного, а выучил. Это тоже, наверное, много. От любого хорошего человека, знаешь, как круги по воде.

Ганин глядел в сторону, время от времени налетал ветер, теребил полы его плаща.

— Никуда я, Ганин, отсюда теперь не уеду, — сказал Лариков твердо. — Никогда.

— Хотите, на колени встану? — неожиданно спросил Ганин.

— Зачем? — удивился Андрей.

— Что хотите... только ей скажите, она вам одному верит...

— Что я ей могу сказать?

— Пусть вернется. Попросите. Я без нее вот, оказывается, просто жить не могу... понимаете?

— Как же я такое просить стану?

Догорали на небе звезды. Отрепья низких туч, казалось, отовсюду собирались над рекой. Прошелестел лес. Ветер пробежал заречными травами. Рябил водой. Хлопнул лариковской рубахой.

— Значит, никак не можете?

— Никак.

— Жалко. А что у вас с ней?

Лариков пожал плечами:

— Ничего. Я пойду, пожалуй... холодно.

— У меня в машине ружье, — сказал тогда Ганин, — Я его украл у отца. Сейчас я его возьму и тебя убью.

— Глупости какие, — удивился Лариков. — Жаль. А я вот только за тебя порадоваться хотел... — Лариков повернулся и, не прощаясь, пошел прочь.

Ганин недолго смотрел ему вслед. Потом повернулся и пошел к машине. Открыл дверцу. Влез внутрь.

Ружье стояло рядом, прислоненное к соседнему сиденью.

Ганин вставил ключ в зажигание. Мотор завелся сразу.

Ганин оглянулся. Через заднее стекло снова видел, как неторопливо уходил Лариков.

...Тогда Ганин взял ружье.

Вылез из машины. Мотор все работал.

— Эй, — крикнул Ганин Ларикову вслед и пошел. Ружье нес в правой руке, дулом почти к земле.

Лариков остановился. Ждал Ганина.

Тот подошел близко.

— Значит, никак ей этого сказать не можешь? — опять спросил Ганин, и голос его не выражал почти ничего.

— Нет, не могу, — подтвердил Лариков.

— Понимаю, — огорчился Ганин и выстре-

лил в него не целясь, снизу откуда-то, от бедра.

Попал в живот. Лариков едва дотронулся до живота, и рука казалась черной. Такая темная оказалась у него кровь, обильная и черная отчего-то.

Лариков ничего не сказал. Отвернулся и почему-то побрел в глубь воды. Потом у него подвернулись колени и, покачнувшись вперед, он плашмя упал.

Ганин неторопливо вернулся к машине. Motor все работал. На реку Ганин больше не глядел.

Он сел за руль и ружье поставил рядом. Как было, аккуратно прислонил к соседнему сиденью...

...Ганин обернулся.

Через заднее стекло видел, как Лариков все неторопливо шел, уходил кромкой берега, живой и здоровый.

Ганин глядел неподвижно.

Прислоненное к сиденью ружье стояло рядом... И тогда Ганин ружье все же взял...

Открыл дверцу наружу. Ружье поставил прикладом на песок. Стволы сунул в рот.

Ощутил нёбом жутковатый холод металла, дыры стволов. Исхитрился нажать курки разом. Тупо и сильно ударило в затылок...

...А Лариков все уходил по песчаной кромке речного берега.

Ганин глядел ему вслед.

Ружье стояло на месте нетронутым...

Потом Ганин отвернулся. Думал. Вот тут и пошел снег. Он опускался с неба густой и очень белый, падал на ветровое стекло. Motor работал — снег таял сразу.

— Это чему же он радоваться-то хотел? — спросил себя Ганин. — Или, может, — тут опять возвратилось к нему начало той мысли, и теперь он додумал ее до конца. — Или, вправду, быть может, делать мне ничего не надо, никто чести моей и не думал оскорблять? Или, может быть, даже вправду мне радоваться надо теперь?... Потому что, кажется, только теперь я понимаю... не понимаю даже, нет, просто знаю, как люблю ее... а никогда ведь раньше не знал.

Лариков все шел берегом и на душе его

было удивительно светло. Так хорошо, отчего-то вдруг светло и чисто, как не было очень давно, может быть, с самого раннего детства.

Плыла лодка. Паша стоял на корме. Привычно толкался веслом Лева Бадейкин. Оля сидела, повернувшись лицом вперед:

«Снег, — изумлялась она молча. — какой он, оказывается, белый. Я про это забыла. И до чего светло вдруг. Глядеть больно. Светло и чисто. И еще тихо. И, значит, все еще может сбыться. Совсем по-другому. Вот как снег...»

Инструменты сложены на дне. Лева набросил на них куртку. Лодка шла бесшумно. Бесшумно, как первый снег.

Электричка. В тамбуре стоят Ася и Виля. Стекол в дверях еще не вставляли. Мимо проносятся реки, луга, стога. Бело.

— Папа, — спрашивает отца маленький мальчик в другом углу тамбура, — отчего это дядя молодой, да лысый? — показывает на Вильку.

Ася улыбается.

— Он плохо себя вел, — подумав, отвечает папа, — и его обрили, в милиции...

Виля тоже улыбается.

— Совсем природа озверела, — удивляется он, — в сентябре — снег...

Деревья, реки, трава — все мимо, мимо...

Отзвенел звонок. Лариков шел длинным школьным коридором. То счастливое ощущение света и внезапной легкости все не покидало его.

Он вошел в класс.

Толпились у окон. Кто-то оглянулся.

— Глядите, Андрей Николаевич, снег выпал...

Лариков написал на доске мелом «Тема»... и поставил две точки. Мел раскрошился в руке...

— Хотите, — неожиданно для самого себя спросил вдруг он. — Хотите, вам стиш прочту?..

— Чей? — откликнулся кто-то.

— Не важно — чей, важно — какой...

— Валяйте, — разрешил кто-то, и класс хохотнул.

Лариков сказал просто, не так, как стихи читают:

— Меняют люди адреса, переезжают, расстаются. Но лишь осенние леса на белом свете остаются...

— ...Останется — наверняка в тумане белая река, — подхватили на острове, а Пашины штаны светились, и флейта у губ.

На рыжую траву ложится снег, а неоглядная вода вокруг так черна.

Грянул марш, как песни той нежданное продолжение.

Далеко в озеро уходил портовый пирс. У пирса стоял катер.

Играл духовой оркестр ветеранов.

Призывники грузились на катер.

Снова пели, плакали, смеялись.

— Знаешь, — сказал Виля Асе. — У меня, может, лучше этой ночи уже наверное в жизни и не будет ничего...

Ася не ответила. Взяла руками его голову и поцеловала.

Вокруг кричали, смеялись, пели, целовались...

И вот старшина уже вел его сквозь толпу за локоть. Виля оглядывался.

Гремел марш.

Коля Вараксин с камерой возвышался посередине толпы. Оператор следил за Вилькой панорамой, а Коля переводил фокус.

Ася пыталась пробиться ближе к катеру, но там уже с грохотом убирали сходни, а за бортом, белесая, бурлила вспененная винтом вода, дрожала катерная обшивка, звенела металлом, урчал мотор.

Марш длился.

Катер отходил.

Сбившись в кучу, они стояли на корме, глядели, как отделяются от них берег и пирс, и дорогие лица. Вот уже город возник вокруг. Прибрежные его улицы, маленькие площади, и дома. Телевышка, алые огни, глухое мерцание соборных куполов — возлюбленное их на белом свете место.

Тихо падает снег и кое-где уже остается лежать... Первый белый снег этой осени.

*Из стихов Андрея Ларикова,
переданных им Бадейкину Льву.*

...Пустые улицы раскручивая,
Один, или рука в руке,
Я ничего не помню лучшего —
Ночного выхода к реке.
Когда в заброшенном проезде
Открылись вместо тупика
Большие зимние созвездья
И незамерзшая река,
Все было празднично и тихо,
И в небесах, и на воде.
Я днем искал подобный выход.
И не нашел его нигде.

...
Позтам следует печаль,
А жизни следует разлука.
Меня погладит по плечам
Строка твоя рукою друга,
И одиночество войдет
Приемлемым, небезутешным.
Оно как бы полком потешным
Со мной по городу пройдет...
Никто из нас не Карамзин —
А был ли он, а было ль это —
Пруды, и девушки вблизи
И благосклонные поэты.

...
Меняют люди адреса,
Переезжают, расстаются,
Но лишь осенние леса
На белом свете остаются.
Останется не разговор,
И не обиды — по привычке,
А поля сжатого простор,
Дорога лесом к электричке.

...
Останется — наверняка
В тумане белая река,
Туман ее обворожил,
Костром по берегу украсил,
На воду бакен положил,
Движение обезопасил.

Стихи Г. Шпаликова

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Близкая даль», 10 ч.

Автор сценария А. Макаров. Режиссер-постановщик В. Кольцов. Оператор-постановщик А. Николаев. Художник-постановщик А. Лебедев. Композитор В. Шаинский. Звукооператор Т. Баталова. Роли исполняют: Ж. Прохоренко, А. Васильев, Л. Соколова, И. Савкин, И. Гришина, А. Смоляков, В. Кашпур, В. Санаев, Н. Парфенов, Ю. Смирнов, В. Владимиров, В. Земляникин, В. Новикова, В. Барин, А. Румянцев, В. Филиппов, Н. Смирнов.

«Пена» (по мотивам одноименной пьесы С. Михалкова), 9 ч.

Авторы сценария С. Михалков, А. Стефанович. Режиссер-постановщик А. Стефанович. Оператор-постановщик Э. Караваев. Художники-постановщики В. Вырвич, А. Брусиловский. Композитор Б. Рычков. Песни А. Пугачевой, Б. Рычкова. Звукооператор А. Греч. Роли исполняют: А. Папанов, Л. Смирнова, Л. Куравлев, В. Басов, Р. Быков, Л. Удовиченко, М. Вертинская, Е. Санаева, Е. Стеблов, Б. Цимба.

«Пять вечеров» (по мотивам одноименной пьесы А. Володина), 10 ч.

Авторы сценария А. Адабашьян, Н. Михалков. Режиссер-постановщик Н. Михалков. Оператор-постановщик П. Лебешев. Художники-постановщики А. Адабашьян, А. Самулекин. Звукооператор Е. Попова. Роли исполняют: Л. Гурченко, С. Любшин, В. Теличкина, Л. Кузнецова, И. Нефедов, А. Адабашьян.

Киностудия «Мосфильм» — киностудия «Казахфильм»

«Вкус хлеба», фильмы 1-й и 2-й — 15 ч.

Авторы сценария А. Лапшин, А. Сахаров, Р. Тюрин, В. Черных. Режиссер-постановщик А. Сахаров. Оператор-постановщик Д. Фатхуллин. Художник-постановщик А. Толкачев. Композитор Ю. Левитин. Звукооператоры Ю. Михайлов, В. Щедрина. Роли исполняют: С. Шакуров, В. Рыжиков, Э. Романов, Н. Еременко-старший, И. Ногайбаев, Н. Аринбасарова, А. Азо, А. Ашимов, Н. Иктымбаев, Л. Дьячков, И. Агафонов, Е. Буренков, Л. Полехина, А. Умурзакова, С. Харитонов, З. Василькова, Е. Ткачева, А. Дорохина, С. Плотников, Н. Шутько, В. Мамеев, Б. Бельбаев, В. Голубенко, Н. Смирнов, А. Скорякин, Д. Ахимов, Ю. Дуванов, А. Ванин, Ю. Мартынов, А. Солопов, М. Куланбаев, С. Габина, А. Лебедев, А. Пятков, Б. Алкснитес.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Баламут», 9 ч.

Автор сценария С. Бодров. Режиссер-постановщик В. Роговой. Оператор-постановщик В. Егоров. Художник-постановщик М. Фишгойт. Композитор Д. Ашкенази. Звукооператор Л. Вейтков. Роли исполняют: В. Андреев, Н. Казначеева, Н. Денисов, В. Шихов, В. Клягина, О. Искандеров, Н. Поластре, Е. Карельских, Л. Блинова, Е. Симонова, В. Захарченко, Ю. Саранцев, В. Обухова, Р. Филиппов, К. Ильенко, Е. Богданова.

«Новые приключения капитана Врунгеля», 8 ч.

Автор сценария А. Хмелик. Режиссер-постановщик Г. Васильев. Оператор-постановщик Г. Тутунов. Художник-постановщик К. Загорский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Б. Голев. Роли исполняют: М. Пуговкин, З. Капанидзе, С. Мартинсон, В. Басов, А. Маркин, К. Турчан, Р. Рудин.

«Шла собака по роялю», 7 ч.

Автор сценария В. Токарева. Режиссер-постановщик В. Грамматиков. Оператор-постановщик П. Катаев. Художник-постановщик С. Веледницкий. Композитор А. Рыбников. Звукооператор А. Нейман. Роли исполняют: А. Кишик, А. Фомин, В. Кисленко, Д. Мальчевская, Л. Куравлев, В. Басов, Л. Хитяева,

Г. Штиль, Е. Никишихина, К. Смирнова, В. Проскурин, А. Миронов, Б. Сабуров, Н. Гурзо, Ю. Катин-Ярцев, М. Пучков, О. Малькова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — Студия художественных фильмов (Болгария) — ПРФ «Зесполы фильмов» (Польша)

«Похищение «Савойи», 9 ч.

Авторы сценария И. Кузнецов, А. Гажевский. Режиссер-постановщик В. Дорман. Операторы-постановщики В. Корпильев, А. Кириллов. Художники-постановщики М. Горелик, М. Маринов, Б. Камыковский. Композитор А. Кожинский. Звукооператор Б. Корешков. Роли исполняют: В. Голачинский, Д. Михайлова, Л. Бронева, А. Юраш, А. Михайлов, О. Остроумова, М. Глузский, А. Масюлис, Л. Стоянов, И. Васильев, А. Вокач, О. Эскола, Л. Марков, Г. Лямпе, М. Жигалов, Ш. Газиев, Л. Немчик, Н. Бегалин, Ю. Перацкий, А. Михайлов, Г. Мартиросян.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Предвещает победу», 7 ч.

Автор сценария Е. Оноприенко. Режиссер-постановщик В. Сивак. Оператор-постановщик Г. Энгстрем. Художники-постановщики П. Максименко, Н. Поштаренко. Композитор В. Храпачев. Звукооператор А. Ковтун. Роли исполняют: М. Криницкая, А. Солоницын, И. Гаврилюк, В. Гаврилов, А. Граве, В. Мирошниченко, В. Степаненко, Л. Перфилов, Л. Фриган, Н. Сектименко, В. Панченко, А. Печников, Л. Лобза, Е. Мажуга.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Несколько интервью по личным вопросам», 10 ч.

Авторы сценария З. Арсенишвили, Э. Ахвледиани, Л. Гогоберидзе. Режиссер-постановщик Л. Гогоберидзе. Оператор-постановщик Н. Эркоманшвили. Художник-постановщик Х. Лебанидзе. Композитор Г. Канчели. Звукооператор В. Долидзе. Роли исполняют: С. Чнаурели, Г. Бадридзе, К. Орахелашвили, Ж. Лолашвили, С. Канчели, К. Бочоршвили, Н. Алехен-Месхишвили, Л. Абашидзе.

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

С 70-летием



Леваду Александра Степановича, киносценариста, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, автора сценариев «Правда», «Конец Чирвы-Козыря», «Эскадра уходит на запад», «Семья Кочубинских», «Берег надежды» и других.

С 50-летием



Зака Марка Ефимовича, киноведа, автора монографий «Олег Жаков» (совместно с И. Сосновским), «Игорь Савченко» (совместно с Л. Парфеновым и О. Якубовичем-Ясным), «Юлий Райзман», «Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры», многих исследований по теории и истории кино и ряда статей о советском киноискусстве.

С 50-летием



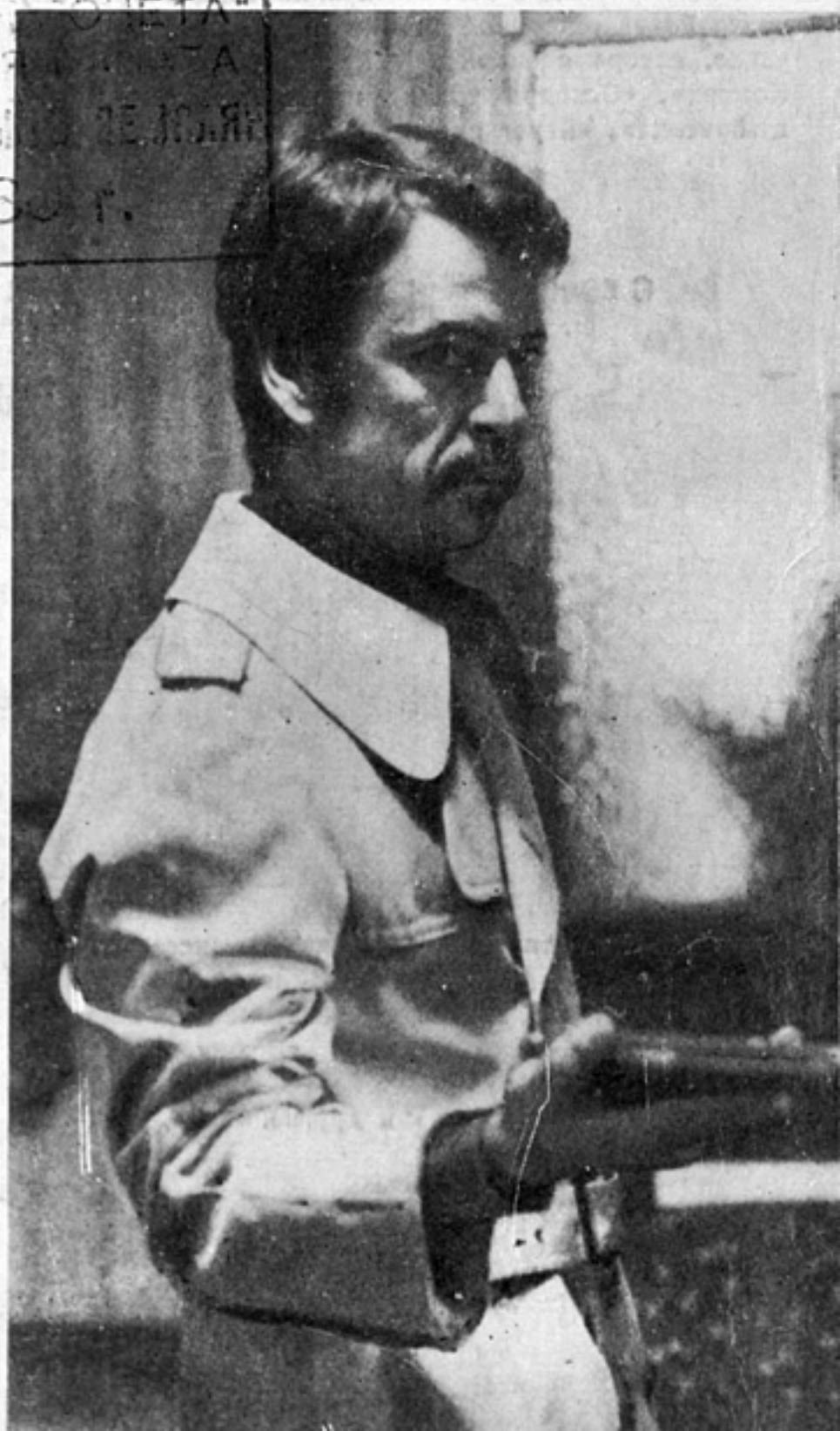
Машченко Николая Павловича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Украинской ССР, лауреата премии Ленинского комсомола, поставившего фильмы «Хочу верить», «Всюду есть небо», «Комиссары», «Иду к тебе», «Как закалялась сталь», «Путь на Софию» и другие.

С 50-летием



Степанцева Бориса Павловича, режиссера, художника-мультипликатора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, создавшего фильмы «Серая шейка», «Царевна-лягушка», «Необыкновенный матч», «Пионер и Красная шапочка», «Песнь о Соколе», «Малыш и Карлсон», «Карлсон вернулся», «Щелкунчик», «Похождения Чичикова», «Муха-Цокотуха» и другие.

8935
18 ЯНВ 1930





Вернисаж «ИК»

Шавкат Абдусаламов

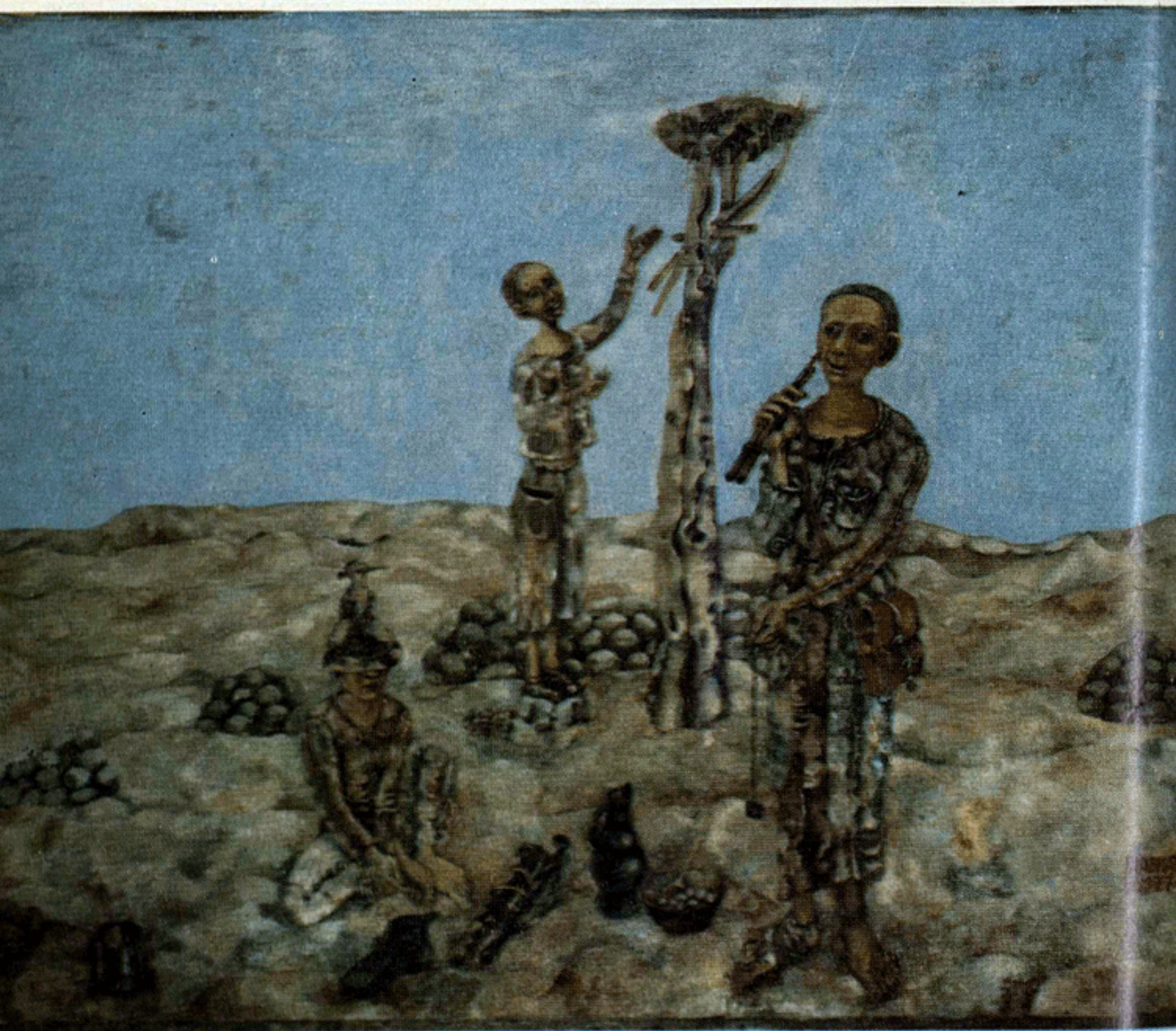
Эскизы к фильмам

Фото В. Бондарева

«Хатынь»



«Халима»



«Шах-Наме»



«Шах-Наме»





«Рустам и Сухраб»

«Рустам и Сухраб»

